Neue



Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Begründet von

Robert Schumann.

Vier und dreißigster Band.

(Januar bis Juni 1851.)

Mit Beiträgen

von

F. Brendel in Leipzig, G. Flügel in Neuwied, A. Fuchs in Wien, A. Gathy in Paris, H. Gödecke in Detmold, C. Gollmick in Frankfurt, H. Gottwald in Hohenelbe, Th. Hagen in London, L. Kindscher in Dessau, E. Klitzsch in Zwickau, L. Köhler in Königsberg, E. Krüger in Emden, O. Lorenz in Winterthur, C. A. Mangold in Darmstadt, F. W. Markull in Danzig, J. Mühling in Magdeburg, A. Müller in Darmstadt, G. Nauenburg in Halle, F. Präger in London, A. G. Ritter in Magdeburg, J. Rühlmann in Dresden, R. Schumann in Düsseldorf, C. Seiffert in Schulpforta, G. Siebeck in Gera, F. Sieber in Dresden, Th. Thrämer in Dorpat, Th. Uhlig in Dresden, C. F. Weitzmann in Berlin, F. Wieck in Dresden, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. u. A. m.

F

Leipzig,

bei Robert Friese.

Neue



Zeitschrift für Musik.

Verleger:	Verantwortlicher Redacteur:	Berlin,
Robert Friese in Leipzig.	**Franz Brendel.**	**Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. **№ 1.** Den 3. Januar 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die musikalischen Zeitungen haben bis jetzt nicht genug die Bedürfnisse und das Interesse der praktischen Musiker berücksichtigt. Zur Beseitigung dieses Mangels eröffnen wir mit Beginn des neuen Jahres eine neue Rubrik unter dem Titel: Für praktische Musiker. Es sollen hier vorzugsweise die Fortschritte in der Behandlung und dem Bau der Orchesterinstrumente, so wie die Angelegenheiten der Stadtmusikchöre zur Sprache kommen. Um an Raum für diesen Zweck zu gewinnen, verwandeln wir unsere zwei Nummern in eine, so daß der Platz, welchen der Titel der zweiten Nummer einnahm, dem Text zu Gute kommt. Der Umfang von 1 bis 1½ Bogen sowie der Preis bleibt der bisherige. Die Aenderung geschieht demnach im Interesse unserer Leser.

D. Red.

Zum neuen Jahre.

Einen herzlichen Gruß zum neuen Jahre den Lesern dieser Zeitschrift, ein Wort der Verständigung an die Mitarbeiter derselben, ein anderes an die gesammte deutsche Musikwelt über die Stellung, welche diese Blätter einzunehmen und zu behaupten streben.

Die musikalische Wissenschaft, deren Organ diese Zeitschrift sich nennt, sollte zunächst nur den einen Zweck verfolgen, die künstlerischen Productionen der Vergangenheit und Gegenwart nach allen ihr zugänglichen Seiten hin zu erforschen, dem lebenden Geschlechte zu möglichst klarem Bewußtsein zu bringen, in der Erkenntniß des bereits Geschaffenen den Keim zu neuen Schöpfungen zu legen und auf diese Weise jenen großen Weiterentwickelungsproceß zu befördern, welcher das Gesetz dieser Welt ist und „Fortschritt" heißt. Die musikalische Wissenschaft thut das wie von jeher so auch heute; sie thut in der Gegenwart aber auch noch mehr: sie läßt es bei der Forschung nicht allein bewenden, sondern verwendet die Resultate derselben zu Bausteinen für eine Zukunft, die sie doch nur zu ahnen, keineswegs aber zu wissen oder etwa gar direct zu schaffen vermag — sie möchte gleichsam schaffend, wenigstens selbstständig auftreten. Diese abnorme Erscheinung könnte nicht vorhanden sein, wenn das normale Verhältniß zwischen Können und Wissen, zwischen Praxis und Theorie, zwischen Kunstproduction und Kunstwissenschaft sich nicht umgekehrt hätte, wenn im Allgemeinen die Wissenschaft nicht über die Praxis hinausgeeilt wäre, während sie ihr doch blos nachzugehen haben sollte. Hieraus folgt

von selbst, daß man neben dem steten Fortschritte aller Dinge im Gebiete des Kunstschaffens unverhältnißmäßig zurückgeblieben sein muß: schon Stillstand aber ist Rückschritt, das Gesetz des Fortschritts regiert jedoch die Welt und deshalb äußert sich dieser Fortschritt auf unserem Gebiete jetzt mehr nach der Seite der Wissenschaft, als nach der der Production hin. Unverkennbar stehen wir daher vor einer neuen Werde-Epoche und die Vorbereitung derselben ist ohne Zweifel die außerordentlich wichtige Aufgabe der Wissenschaft. Dieser Aufgabe mag auf verschiedene Weise genügt werden: dem bloßen trotzigen Verneinen des Alten steht gegenüber das sehnsüchtige Streben nach neuen idealen Zielen — beides entspringt dem natürlichen Triebe, den gegenwärtigen Zuständen sich zu entwinden, beides findet seine Berechtigung in dem Standpunkte, auf den die Wissenschaft in der heutigen Zeit nun einmal gelangt ist, beides endlich kann außerordentlich fruchtbar für die ersehnte bessere Zukunft sein, sobald sich dabei das wirkliche Leben und der wirkliche Mensch als Gegenstände der wissenschaftlichen Untersuchung gesetzt werden, denn Nichts ist verloren, was die Forschung nach der Seite dieser ersten aller Factoren hin zu Tage fördert. Wir reichen daher einem Jeden die Hand, der uns in dem Streben unterstützen will, die Aufgabe der Wissenschaft auf unserem Gebiete unter hauptsächlichster Berücksichtigung der unveränderlichen Menschennatur und des ewig und allein neu gestaltenden Lebens zu erfüllen.

Wenn hieraus die Gesichtspunkte sich von selbst ergeben, unter denen die Erscheinungen der Vergangenheit und Gegenwart zu betrachten sind und die Ziele, worauf die Blicke hingelenkt werden müssen, so gestattet gleichwohl das außerordentlich weite Feld, auf dem wir arbeiten, nicht nur den Bestrebungen des Einzelnen einen sehr beträchtlichen Spielraum, sondern es umfaßt auch Bestrebungen, die mitunter geradezu gegen einander zu laufen scheinen, für die im Grunde jedoch der einigende oberste Gesichtspunkt nur noch aufgefunden werden muß. Die Richtung dieser Zeitschrift gestattet in der That, während sie nach der einen Seite hin eine starke Begrenzung nicht nur erlaubt, sondern auch nothwendig erscheinen läßt, auf der andern Seite Bestrebungen, die bei unserem ganz allgemeinen Hauptprincip der Freiheit und des Fortschritts sich zuweilen als ziemlich verschiedene herausstellen dürften und auch wirklich schon herausgestellt haben — je nach Maaßgabe der individuellen Schattirungen, welche sich stets in den Ansichten der Einzelnen kund geben werden. Den deutlichsten Beweis hiervon liefert ein Rückblick auf die wesentlichsten Leitartikel in den beiden Bänden dieser Zeitschtift vom vergangenen Jahre. Eine Erscheinung der Gegenwart vereinigte alle Stimmen, alle hier vertretenen Meinungen gegen sich: der Prophet von Meyerbeer. In der That, eine geradezu entgegengesetzte Ansicht vom musikalischen Drama würde außerhalb jener Schranke gelegen haben, von welcher oben die Rede war. Nächstdem aber vergleiche man Freigedank's „Judenthum in der Musik" mit den Repliken von Dr. Krüger und E. Bernsdorf, sodann des Red.'s Artikel über Schumann's „Genoveva" mit der Anfechtung seiner Aussprüche von einer anderen Seite (in der ersten Hälfte des 33sten Bandes), endlich Theodor Uhlig's großen Aufsatz: „Beethovens Symphonien im Zusammenhange betrachtet" mit Ernst Gottschald's „Vertrauten Briefen an A. Dörffel" über „Robert Schumann's zweite Symphonie" (im 32sten Bande). Die in allen diesen größeren Aufsätzen niedergelegten Ansichten gehen sämmtlich und unverkennbar nach „Vorwärts", trotzdem sie sich zuweilen geradezu entgegenzustehen scheinen. Dem „Vorwärts" wollen wir auch in Zukunft treu bleiben: die Summa aber aller dieser Meinungen wird der Wahrheit am nächsten kommen und nur um die Wahrheit kann es uns zu thun sein; für sie allein kämpfen und ringen wir; sie ist das Ziel unseres Strebens.

Aus Richard Wagner's „Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen"*).

Mitgetheilt von T. U.

I. Schauspielmusik.

Die Nothwendigkeit, nach dem Falle des Vorhanges am Aktschlusse eines Schauspiels Musik spielen zu lassen, ist nach keinem künstlerischen Ermessen zu rechtfertigen: es ist dies mehr eine durch zufälliges altes Herkommen entstandene Gewohnheit, deren Beibehaltung der Pflege der Kunst in jeder Beziehung nachtheilig ist. Dem beabsichtigten Eindrucke des so eben beendeten Aktes eines Schauspiels könnte eine

*) Man wird gewiß nicht ohne Interesse einige Abschnitte aus diesem Manuscripte lesen, selbst wenn sie nichts über die „Organisation", sondern nur die Denk- und Anschauungsweise Wagner's verrathen. Nr. 1 betrifft einen Gegenstand, der zwar schon mehrfach erörtert worden ist, dessen wiederholte Anregung aber nicht eher überflüssig genannt werden darf, als bis man zur Ehre unserer Kunst wenigstens einmal den Versuch gemacht hat, die Musik in den Schauspielen wegzulassen. T. U.

Musik höchstens nur dann entsprechen, wenn sie zur Festhaltung dieses Eindruckes eigends verfaßt wäre; das Repertoir solcher Zwischenaktmusik kann jedoch lediglich nur aus Tonstücken bestehen, die nach einer sehr allgemeinen Kategorie in ernste und heitere abzusondern sind, welcher Unterschied hier aber durchaus nicht genügt. Zu verschiedenen Zeiten hat man sich die erdenklichste Mühe gegeben, zweckmäßige Zwischenakt-Musik einzurichten und ist stets damit gescheitert. Welchen künstlerischen Zweck soll nun die Musik haben, wenn sie noch nie und nirgends den eben angedeuteten erreicht hat? Sie soll das Publikum während der Pause unterhalten. Das Publikum, welches gekommen ist, ein gutes Schauspiel zu sehen, sich an der Entwickelung und Darstellung von Charakteren und Situationen, wie sie die reine Schauspielkunst producirt, geistig zu betheiligen, will aber keine Musik, zumal keine solche, die seinen Genuß nur stören kann. Den geistesträgen, nur oberflächlich angeregten Theil des Publikums, den man zu innerer Sammlung oder äußeren Aussprechen über den stattgehabten Eindruck sich nicht selbst überlassen zu können glaubt, soll sie gemeinhin nur über die Zeitdauer der Pause täuschen: — welche entwürdigende Aufgabe für die Kunst! Diese Täuschung gelingt ihr aber nach allen gemachten Erfahrungen nicht einmal: die bei längerer Ausdehnung des Zwischenaktes unvermeidlich nothwendige Wiederholung der einzelnen Theile des Musikstückes bringt sogar durch künstlich geförderte Langeweile das Publikum gegen dieses Unterhaltungsmittel auf, so daß der Zwischenakt oft länger erscheint, als er ist. Der rege Theil des Publikums verspottet und verhöhnt diese Musik, wenn sie sich durch Zudringlichkeit oder Schlaffheit bemerklich macht, gewöhnlich aber hört er absichtlich oder unwillkürlich gar nicht auf sie. Nun berechne man die Wirkung, welche diese Uebelstände zusammengenommen auf den Musiker machen. Der schlaffere, ältere Musiker erschlafft bei solchen Aufführungen noch mehr, der jüngere, feurigere erkennt in der Verpflichtung dazu eine wahre Höllenmarter. Vor einem lautsprechenden oder vor Langeweile gähnenden Publikum seine innig geliebte Kunst unbarmherzig Preis geben zu müssen, muß ihn im Anfange empören, endlich aber demoralisiren. Diese Einrichtung darf zur Ehre der Musik nicht länger fortbestehen; wir Alle müssen die Kraft haben, über eine schädliche Gewohnheit uns hinwegzusetzen, denn sie trägt endlich auch die Schuld davon, daß der Vortrag einer Musik, die zur Erhöhung der Wirkung eines besonderen Schauspiels eigends verfaßt worden ist, ohne Eindruck, ja ohne nur die nöthige Aufmerksamkeit zu erregen, vorübergeht, wie wir dies bei Beethoven's herrlicher Musik zu „Egmont“ hier stets in Erfahrung gebracht haben. Wie viel höher wird nun solch eine Musik in diesen besonderen Fällen wirken, wenn durch beständige Musikmacherei im Schauspiel das Publikum nicht dagegen gleichgültig gemacht worden ist und bei dem seltenen Vorkommen derselben daher von vorn herein seine Gespanntheit darauf als auf etwas Ungewöhnliches richtet?

Die gewöhnliche Schauspielmusik wird daher künftig wegfallen.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Gotthard Wöhler, Op. 16. Aus fremden Ländern. Abtheilung I. Italien. Sechs Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Pr. 1 Thlr.

G. Wöhler hat schon in früheren Werken gezeigt, daß er die Fähigkeit, fremdländische Stoffe mit besonderer Eigenthümlichkeit zu behandeln, in bevorzugterem Grade besitze. Auch das vorliegende Werk giebt einen neuen Beleg dazu. Sämmtliche Texte, die mit Geschmack ausgewählt sind, hat er in sinniger Auffassung musikalisch zu schönen Gebilden gestaltet. Es weht durchweg in ihnen jener duftige Hauch von Poesie, den wir bereits an früheren Compositionen zu bemerken und rühmend hervorzuheben Gelegenheit hatten. Nächstdem finden wir das nationale Element in schöner, idealisirter Charakteristik festgehalten; nirgends stört etwa ein Farbenton, der jener südlichen Sinnlichkeit fremd entgegenträte. Alles, was uns von Freuden und Schmerzen daraus entgegenklingt, ist echt und wahr, seinem Charakter gemäß empfunden und mit manchem genialen Griff wiedergegeben. Der musikalische Fond des Componisten, dem wir schon aus seinen früheren Compositionen ein gutes Prognostikon stellten, hat sich insofern gesteigert, als er aus der lyrischen Gefühlsschwärmerei und etwas getrübter Subjectivität sich zu einer klaren Objectivität und schöner Plastik herausgearbeitet hat. Die Zeichnung ist scharf und die Farbe in schönem Maaße aufgetragen, so daß wir die dargestellten Charaktere deutlich erkennen. Nr. 1. e la chitarra non suona più (und die Cither, die tönet nicht mehr) ist eine äußerst zart gehaltene Klage mit feiner, sinniger Begleitung, die wir in allen Compositionen W.'s mit besonderem Geschmacke angewendet sehen. In Nr. 2 sei auf den höchst charakteristischen Schlußtact aufmerksam gemacht. In Nr. 3 „Des Signarolen Klage“ hat der Com-

ponist durch einen charakteristischen Zug in der Begleitung namentlich den Unwillen des Klagenden originell darzustellen gewußt. Es ist dies die Figur (in 32theilen) in der rechten Hand, die einen humoristischen Anflug hat. So sehr auch Nr. 4 „Du mit den schwarzen Augen" durch seine südliche Gluth fesselt, so stört doch die Betonung der stummen Endsilben, die gegen den Geist unserer Sprache ist. Die W.'sche Declamation und Scansion ist sonst sehr correct; um so mehr stört ein Verstoß dagegen. Gerade die Melodie darin ist echt italienisch gehalten; nur widerstrebt dem Geiste unserer Sprache eine Declamation wie

Du mit den schwarzen Augen, die schön sind wie die Sterne.

Nr. 5 „Der Räuberin Wiegenlied" und Nr. 6 „Die Bettlerin vor der Madonna", reihen sich in gleichem Geiste den vorigen an; namentlich ist letzteres in schön empfundenem Ausdrucke gehalten.

Carl Reinecke, Op. 26. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Violine. — Cassel, Luckhardt. Pr. 17½ Sgr.
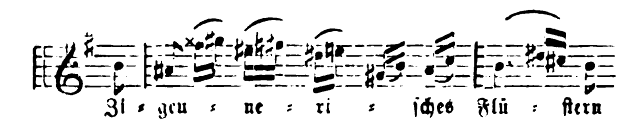
Von diesen beiden Liedern „Waldesgruß" und „Frühlingsblumen" von Graf v. Schlippenbach, zeichnet sich namentlich das Letztere durch einen lieblich duftenden Frühlingshauch aus. Das erste hat etwas Mattes, dem selbst durch die leise hinziehende Begleitung der Violine kein fesselnder Reiz sich abgewinnen läßt. In den letzteren dagegen hat die Melodie frischbewegtes Leben. Das Schwellen und Emporkeimen der jungen Blumen ist recht sinnig und einschmeichelnd dargestellt. Die Violine tritt theils unterstützend auf, theils führt sie selbstständig die Melodie. Schade ist's, daß der Schluß im lento gehalten ist; die Wirkung des Ganzen verliert dadurch; man erwartet nach dem Vorigen einen lebhafteren Schluß, der das Ganze mehr abrunden und für den Vortrag dankbarer sein würde.

August Conradi, Op. 17. Fünf Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, Damköhler. Pr. 15 Sgr.

Bieten diese Lieder auch ansprechende Melodien, so geht ihnen doch eine individuell gezeichnete Physiognomie ab, sie verschwimmen in die Allgemeinheit und lassen uns Empfindungen vernehmen, die wir öfter schon, nur etwas umgeschmolzen gehört haben. Obwohl nicht ohne Ausdruck machen sie doch den Eindruck des Gemachten. Nr. 2, „Römischer Bettelbub" nähert sich einem etwas bestimmteren Ausdruck, doch fehlt die individuelle Zeichnung, er singt zu alt für einen Südländer. Ohne höhere poetische Farbe bewegen sie sich mehr in einem Genre, das einem großen Theile zusagt, welches die prosaische Empfindungsweise für poetisch hält.

Elise Schmezer, Op. 10. Vier Lieder für eine hohe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, Damköhler. Pr. 22½ Sgr.

In dem vorliegenden Hefte findet sich keineswegs mit der vorgerückten Opuszahl eine Steigerung des Inhaltes, im Gegentheil macht sich eine Abnahme der Productionskraft bemerkbar, die sich mehr und mehr in allgemeinen Floskeln ergeht. Dem Bombaste in der Begleitung, der sich in dichten Massen über eine spinnewebdünne Melodie lagert, begegnen wir gleichfalls wie in früheren Heften auch in diesem. Man sieht gar nicht ab, wozu die Häufung der Mittel, wo eine ganz einfache Empfindung ihren Ausdruck finden soll; der Harmonienschwall erwürgt alles Gefühl; die armen kleinen Fetzen von Melodien klammern sich wie todesbang an die unbarmherzige Begleitung, die das flehentliche Bitten schonungslos mit einem barschen Terz-Decimenaccord übertönt. Nr. 1 „Gondoliera" von Sternau, hat blos die Gondelbewegung, die Melodie ist nichts weniger als italienisch; das leiert immer monoton fort, und die eigentliche pointe: „non son rose senza spine" wird ganz kurz abgefertigt, während die Erzählung sich in breitem, wiederholten Schwall ergeht. Das bekannte „Steh' ich in finsterer Mitternacht" (Nr. 2) von Hauff hat eine so ausgesponnene Behandlung, daß es eher eine Carricatur auf das einfache Lied enthält. Die Componistin ist eifrig bemüht, jeden Gedanken recht auszuspinnen. Hier zeigt sich wieder die mangelhafte Bildung, die aus einem schlichten und treuherzigen Volksliedchen ein Ungethüm voller krankhafter, moderner Salonsempfindung macht. Obwohl Frau Elisabeth Schmezer einen Wachtposten je hat so singen hören?! Im „Zigeunerlied" (Nr. 3) soll's die Begleitung thun, die originell sein soll, uns aber peinigt mit ihrer Monotonie und leidigen Verbrämtheit. Soll etwa das zigeunerisches Flüstern sein?



Nr. 4 wieder eine „Gondoliera" von Sternau, aber um kein Haar besser als die erste; eine triviele Walzerbewegung ist lange noch nicht Gondelgesang.

Bringt man zu diesen Mängeln die ewige Gurgelei in der hohen Tonlage, so sehnt man sich allerdings nach solchen Gesangsstrapazen nach einer „Felice notte", um die nöthige Ruhe für Besseres zu gewinnen.

Louis Dames, Op. 6. Fünf Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Berlin, Bote und Bock. Pr. 20 Sgr.

Wenn auch in diesen Liedern die Kraft der Erfindung sich weniger äußert, so bieten sie doch klaren, fließenden Gesang, der aber freilich hin und wieder nach einer flachen Seite zu sich hinneigt. Er greift nicht tief ein, er hat mehr ein freundliches Salongepräge, der in einigen auch an eine zu dilettantische Begleitung sich anlehnt. Wir stoßen darin auf viele abgenutzte Wendungen und Schlußfälle, die, sowie im Ganzen der Geist dieser Lieder, an eine frühere Liederrichtung erinnern, der zwar die Berechtigung als solcher nicht abgesprochen werden soll, doch keine Befriedigung mehr sich abgewinnen läßt. Die besten Stücke sind Nr. 1 und 2 „O blick mich an" und „Frühling und Liebe" von H. Rollet, die von einem warmen Gefühlsausdruck getragen werden. Lästig wirken darin wie in allen die regelmäßigen oft dreimaligen Wiederholungen der letzten Textzeile. „Die Brücke" (Nr. 3) von A. Grün ist recht freundlich, doch etwas allzu flach gehalten. Desgleichen bietet Nr. 4 „Fragen" von A. Grün viel Dagewesenes. Das traurige „geh' nicht fort" (Nr. 5) läßt uns von dem Schmerze, der im Hintergrunde lauert, jene Lenau'sche Schwermuth völlig vermissen. Es äußert den Schmerz mehr in Form einer modernen Opernarie und entbehrt der psychologischen Wahrheit. So ist z. B. der Schluß, das Hinaufgehen auf das hohe g und das Verweilen darauf der Situation nicht angemessen; das schmerzvolle Bitten dürfte sich nach vorangegangener Steigerung des Affectes naturgemäßer senken; es befriedigt nicht, weil es wirkungslos ist und doch nach Effect hascht.

Louis Anger, Op. 7. Vier Lieder für Mezzo-Sopran oder tiefen Tenor mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Hofmeister. Pr. 15 Ngr.

Diese schon früher im Krit. Anz. angezeigten Lieder erheben sich über das gewöhnliche Niveau angenehmer Unterhaltung und geben uns Bilder, die, obwohl nicht von mannigfacher poetischer Färbung, doch in ihrer Anlage und sauberen Ausführung durch ihr sinniges Wesen uns anziehen. Sie reißen uns nicht hin zu hoher Begeisterung, sondern erquicken mehr durch ihr stillseliges Wesen. Die Auffassung der Texte zeugt von richtigem Verständniß, wenn auch die Kraft der musikalischen Erfindung in einigen weniger schlagend und überzeugend hervortritt. Die Melodien lassen durch ihren Ausdruck im Allgemeinen mehr das, was sie sagen wollen, ahnen als sie selbst auszusprechen vermögen. Nr. 1 „frische Fahrt" von Eichendorff trifft den Ton des Gedichtes, wenn auch eine noch höhere Belebtheit die Textesworte wünschenswerth erscheinen lassen; doch ist die romantische Färbung des Gedichts schön wiedergegeben. „Nachts" (Nr. 2) von Eichendorff ist zwar gut gezeichnet, doch der Grundton etwas zu matt, es mangelt ihm der Reiz; es lagert ein feuchter Nebel über dem Ganzen, der nur für gewisse Partien im Gedichte passend ist, es fehlen die Sonnenblicke, die der Dichter an einzelnen Stellen zur Belebung leuchten läßt. „Die stille Lotosblume" (Nr. 3) von Geibel ist in ihrer Auffassung zwar sinnvoll conciplirt; der Stimmung mangelt aber noch jene tiefere Gedankenenergie, der bange Ton, der aus dem Gedichte uns entgegenklingt. Vergl. Rob. Franz Op. 1 Nr. 3 Heft 1. „Nachtklänge" (Nr. 4) von Eichendorff sind zwar in ihrer Grundstimmung getroffen, doch etwas zu matt und zu wenig belebt von Wechsel, es fehlen die kleinen Lichtpunkte, die das Ganze aus seiner trüben Stellung hervorheben.

G. Barth, Op. 23. Blümchen am Hag. Zoraide. Läute, Glöcklein, läute. Drei Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Wien, Glöggl. Einzeln Nr. 1: 30 Kr. Nr. 2: 24 Kr. Nr. 3: 24 Kr.

Es leuchtet aus den Gesängen eine liebevolle Hingabe, eine warme Betheiligung des Herzens, die uns einerseits wohlthut, wenn andererseits der geringere Theil, die Erfindung, fühlbar hervortritt. Die Auffassung ist wie schon bei früheren Sachen dieses Componisten im Allgemeinen von Verständniß und Geschmack begleitet, doch mangelt noch tiefer greifende Conception; es bewegt sich die Melodie noch zu sehr blos im Kreise des mehr sinnlich Angenehmen und Einschmeichelnden ohne tiefere geistige Bedeutung. Daher bleibt er meist blos bei Aeußerlichem stehen, wie in Nr. 3, wo die das Läuten nachahmende Figur consequent festgehalten wird, die Melodie aber darüber etwas zu weich ist, obwohl angenehm klingend. Desgleichen bleibt es in Nr. 2 „Zoraide" bei einer Melodie, die einen mehr gemachten Ausdruck enthält, und mehr im Kreise einer sich verallgemeinernden Empfindung liegt als individuell zeichnet. Das beste ist Nr. 1 „Blümlein am Hag"; ein allerliebstes kleines Blümchen, so sinnig und anmuthig, daß es durch den ein-

fachen, natürlichen Ausdruck erfreuen wird. Fast scheint als ob der Componist hier mehr in seiner Sphäre sei als wo es tieferer und energischerer Conception gilt.

Em. Klitzsch.

Leipziger Musikleben.

Neuntes Abonnementconcert. Drittes Concert des Musikvereins Euterpe.

In dem am 19ten December 1850 stattgefundenen neunten Abonnementconcert hörten wir an Orchesterwerken die Ouvertüre „die Hebriden" und eine Symphonie in E-Moll von Ferdinand Hiller mit dem Motto von Geibel: „Es muß doch Frühling werden". Gegen letzteres Werk scheint unser Publikum nicht sehr günstig gestimmt zu sein, denn außerdem, daß im Leipziger Tageblatte am Concerttage eine Annonce stand, in welcher das Hiller'sche Werk „trocken" genannt wurde, verließen auch viele Personen vor Anfang der Symphonie den Saal. Den Grund dieser vorgefaßten Meinung können wir nicht recht einsehen, da man doch so Manches, was in keiner Beziehung einen Vergleich mit dieser Symphonie aushalten kann, ruhig und geduldig hinnimmt. Mag diesem Werke auch die eigentliche Ursprünglichkeit fehlen, wie wir sie am Ende doch nur bei Meistern ersten Ranges finden, lehnt sich der Componist auch stark an Mendelssohn an, so daß man glauben könnte, man höre eine Symphonie dieses Meisters, so ist doch das viele Schöne derselben — z. B. der klare Melodienfluß, die durchdachte Verarbeitung, die elegante und effectvolle Instrumentirung — nicht zu verkennen, und man thut Unrecht, wenn man einem Werke, das einen so günstigen Totaleindruck macht, von vorn herein das Urtheil spricht. Die Ausführung, sowohl der Mendelssohn'schen Ouvertüre, als auch der Hiller'schen Symphonie, von Seiten des Orchesters war eine treffliche. — In Frau v. Strantz lernten wir eine sehr tüchtige Sängerin kennen; sie besitzt eine äußerst sonore und biegsame Altstimme, welcher sie durch ihre vortreffliche Schule die gehörige Geltung zu verschaffen weiß. In den beiden sehr verschiedenartigen Gesangsstücken, welche sie vortrug — l'addio von Mozart und die große Arie des Arsaces aus der Semiramis — zeigte Frau v. Strantz, daß sie die classische Musik eben so gut zu singen verstehe, als die moderne. Das Einzige, was man dieser Sängerin noch wünschen könnte, wäre ein wenig mehr Feuer und Leben; sie würde mit diesem schon in der Mozart'schen Arie das Publikum mehr hingerissen haben, was ihr entschiedener erst in der Rossini'schen gelang. Hoffentlich haben wir noch öfters Gelegenheit, diese Sängerin im Abonnementconcerte zu hören. — Hr. Landgraf (Mitglied des Orchesters) erfreute uns durch den sehr gelungenen Vortrag eines Clarinetten-Concertes von Spohr; er verstand es, trotz der Länge des Musikstückes, das Interesse daran bis zum Schluß rege zu erhalten.

Das Programm des dritten Euterpe-Concertes mußte wegen Krankheit des Violinisten Hrn. Heinrich Riccius plötzlich geändert werden. Hr. Jähnigen (Mitglied des Vereins) trug mit viel Geschmack und großer Fertigkeit ein Concertino für Ventilhorn von Reissiger vor, und erhielt für diese sehr gelungene Leistung lebhaften Beifall. — Die Gesangsvorträge waren sehr mannichfach: Frl. Ida Buck sang im ersten Theile die schöne Cavatine der Semiramis „Bel raggio lusinghier" aus der Oper gleichen Namens recht brav. Im zweiten Theile sang Hr. Hamilton Braham die Leporello-Arie „Schöne Donna", und Frl. Ida Buck mit Frl. Therese Henning zwei Duetten von R. Schumann am Clavier: „Wenn ich ein Vöglein wär'" und „Ländliches Lied" von Geibel. Hr. Braham schien an diesem Abende nicht recht disponirt zu sein, seine Leistung stand der im vorigen Concert nach. Die Vorträge der beiden Damen dagegen waren gut, wenn auch die höhere Feinheit der Ausführung noch vermißt wurde; das Publikum applaudirte so lange, bis sie noch ein drittes Duett von Schumann sangen. — Das Concert wurde mit Haydn's Es-Dur Symphonie eröffnet, welche vom Orchester bis auf einige kleine Fehler (z. B. das zwei Tacte zu frühe Einsetzen der Hoboen im Finale) sehr brav ausgeführt wurde. Die neue Concert-Ouvertüre in D von Ehlert, welche den zweiten Theil einleitete, konnte sich den Beifall des Publikums nicht erringen. Sie ist wohl ein gut gearbeitetes Musikstück, wie man es von Ehlert erwarten darf, doch fehlt es im Ganzen an zündenden Gedanken, welche das Interesse zu beleben vermöchten. Verspricht auch das erste Thema Etwas, so ist es doch nicht gehörig durchgearbeitet und von allen Seiten beleuchtet; das zweite Motiv ist aber eigentlich als solches gar nicht zu nennen und geht ganz spurlos vorüber. Nach der im vorigen Jahre von diesem Componisten gegebenen Frühlings-Symphonie hätten wir mehr erwartet, als diese Ouvertüre bietet. Die Ouvertüre zum Freischütz ward, wie die übrigen Instrumentalwerke, sehr brav vorgetragen. Leider wurde aber auch hier das in Leipzig beliebte Ritardando im Schlußsatze angebracht, ein Mißbrauch, der durch gar nichts gerechtfertigt wird. Wir haben diese Ouvertüre beinahe in allen großen Städten Deutschlands von

den anerkannt besten Kapellen und Orchestern gehört, nirgends aber, als in Leipzig, nimmt man sich die Freiheit, das Weber'sche Meisterwerk auf diese Weise zu verschönern oder, besser gesagt, zu verstümmeln.

F. G.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 13ten December veranstaltete der hiesige Pauliner Sänger-Verein im großen Saale der Buchhändlerbörse unter Mitwirkung des Frl. Mayer und des Hrn. Behr ein Wohlthätigkeits-Concert. Der Ertrag war bestimmt zur Anschaffung warmer Kleidungsstücke für die Verwundeten und Kranken in Schleswig-Holstein. Ein zahlreiches Publikum hatte sich eingefunden, und sämmtliche Productionen wurden sehr beifällig aufgenommen. Das Programm war, wie wir das von dem Director des Vereins, Hrn. Organist Langer, gewohnt sind, ein sehr geschmackvoll geordnetes; überhaupt zeichnen sich die Productionen dieses Vereins immer durch die gute Wahl der Musikstücke aus. Wir hörten u. A. „Meeresstille und glückliche Fahrt" von C. Fischer, „Lied der Deutschen" von Mendelssohn, „Schwertlied" und „Lützow's wilde Jagd" von Weber, „Kriegers Gebet" von Fr. Lachner, „Winterlied" von Gade, „die Bußfertigen" von Fr. Otto. Frl. Mayer sang Lieder von Schubert, Hr. Behr von Mendelssohn und Schumann.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Componist August Conradi in Berlin wird mit Beginn des Jahres 1851 die Stelle eines Musikdirectors am Königstädtischen Theater antreten.

Kathinka Heinefetter hat kürzlich einen Cyclus von Gastrollen auf dem deutschen Theater zu Pesth mit großem Erfolg gegeben. Ebendaselbst erwartet man die Sängerin le Grange zu Gastspielen.

Musikfeste, Aufführungen. In Antwerpen ist eine große Messe vom dortigen Musikdirector Hoffmann, einem Sachsen, aufgeführt worden und hat sich einen ungetheilten Beifall zu erringen vermocht.

Im December vorigen Jahres gab der philharmonische Verein in Zwickau unter Leitung seines Directors Em. Klitzsch ein Concert. Es kam darin auch eine Dithyrambe von der Composition des Letzteren, und Schlachtgesang von Klopstock für Doppelchor von Fr. Schubert, für Doppelorchester instrumentirt von Em. Klitzsch zur Aufführung.

Die Gesellschaft der Tonkünstler in Wien beabsichtigt zum Vortheil des Pensions-Institutes für die Wittwen und Waisen der Wiener Musiker eine große Musikaufführung im k. k. Hof- und Nationaltheater zu veranstalten, in welcher Haydn's Jahreszeiten zur Aufführung kommen sollen.

Die Geschwister Dulckens aus London gaben am 12ten December im Kärnthnerthor-Theater ein Concert, in welchem besonders Frl. Isabella Dulckens durch ihre Virtuosität auf dem Melophon (eine vervollkommnete Zieh-Harmonika) die Wiener enthusiamirte.

Vermischtes.

Am 28sten December kam in Leipzig die Oper „der Corsar" von J. Otto, componirt von Julius Rietz zum ersten Male zur Aufführung. Wir werden darüber berichten.

Für praktische Musiker.

Stadtmusikzustände.*)

Von

Emanuel Klitzsch.

Wenn unter der obigen neu eröffneten Rubrik lediglich praktische Fragen zur Erörterung kommen sollen, Gegenstände, die den ausübenden Musiker, (den lehrenden so gut wie den lernenden) berühren und interessiren dürften, weil sie ins volle Leben der Praxis eingreifen, so halte ich dies nicht nur für nothwendig, sondern verspreche mir auch einigen Erfolg davon.

*) Ausdrücklich sei bemerkt, daß das hier Ausgesprochene lediglich nur anregender Natur sein soll. Es kann um so weniger auf Erschöpfung des Gegenstandes Anspruch machen, je größer die Ausdehnung desselben ist, je unklarer und zweifelhafter die Masse der Fragen, die sich bei einer gründlichen Erörterung zusammendrängen. Der Zweck ist erreicht, wenn es eine vielseitige Besprechung hervorrufen sollte.

Für nothwendig halte ich es, weil über derartige Dinge in der Regel ein tiefes Schweigen herrscht, was allerdings erklärlich ist, weil einmal der praktische Musiker nicht gern von dem redet, was er treibt, das andere Mal, weil er sich häufig nicht Rechenschaft geben kann über das Warum? seiner Praxis. Mögen daher diejenigen Musikdirectoren, welche täglich unter den Instrumenten leben, insonderheit die installirten Stadtmusici sich hierdurch angeregt fühlen, mit der Sprache heraus zu gehen und ihre Ansichten über zweifelhafte Dinge, deren es doch viele gerade in ihrer Praxis giebt, aussprechen. Man wird zwar einwenden, daß die Zeit mangele, mitunter auch die Geübtheit im schriftlichen Ausdrucke nicht vorhanden sei u. s. w. Allein diese Einwände kann ich nicht gelten lassen. Denn es werden nicht umfängliche, gelehrte Abhandlungen erwartet, sondern Bemerkungen in einfacher Sprache, die wohl bei dem heutigen Bildungszustande, Jeder niederschreiben kann. Das Element des Musikers ist der Ton, und es wird's Jeder ihm gern verzeihen, wenn er ganz schmucklos redet, wie's ihm um's Herz ist. Nur die Sache gilt; der leere wohlgedrechselte Wortschwall, gewöhnlich „Quatsch" genannt, der sich nur bei denen findet, die die Sache nicht kennen und damit ihre Unwissenheit verdecken, wird um so weniger sich geltend machen, je tiefere Wurzeln die Kenntniß von der Sache geschlagen hat.

Es liegt aber der Grund, warum die praktischen Musiker im Allgemeinen so wenig lebhafte Kenntniß nehmen an Erörterungen über Fortbildung ihrer Kunst theils auch in der Ignoranz, in der ungenügenden Ausbildung die freilich wohl für gewisse Fälle ausreicht, für solche nämlich, die nur bis zum Allernothwendigsten in der Ausübung ihrer Technik sich erstrecken (Profession), theils und zwar leider nicht selten in einer Ueberschätzung ihrer Kenntnisse und Leistungen, in einem vornehmen Ablehnen aller Belehrung, alles Widerspruchs, der sich etwa gegen das Hergebrachte erheben möchte. Ich spreche aus einer vieljährigen Erfahrung, der gewiß Keiner seine Zustimmung versagen wird, dem es um die Wahrheit Ernst ist. Wie vielseitig sind nicht die Klagen um unsere Stadtmusik-Zustände! Der Unterzeichnete hat vor einigen Jahren (Bd. 27., Nr. 1. d. Zeitschr.) auf einiges Spezielle aufmerksam gemacht. Hr. A. Scharff, ehemaliger Mitredakteur des nun eingegangenen „Orchesters" hat in Bd. 1., Nr. 3 u. 4 desselben Blattes zwar die Richtigkeit der gemachten Bemerkungen anerkannt, den Grund der Mängel aber auf Rechnung der finanziellen Noth der Stadtmusiker gebracht. Ich anerkenne gleichfalls die Richtigkeit seiner aufgestellten Thatsachen, weil ich sie aus dem Leben kenne, bringe aber zugleich in Erinnerung, daß jene beregten Mängel sich auch da vorfinden, wo sichere Garantien für die materielle Existenz genügend vorhanden sind, und wo das Conto um ein Bedeutendes sich steigern würde, wenn eben nicht theils unzulängliche Ausbildung theils Trägheit und Mangel an Fortbildungstrieb die Sympathie für diese Institute schwächten. Was die Besserung der finanziellen Lage der Musiker anlangt, so sind die Mittel zu einer umfangreichen und wesentlichen Heilmethode nicht leicht aufzufinden. Hat doch bis jetzt selbst der „Stadtmusiker-Verein für Deutschland" in seinen Berathungen noch keine wesentlich fördernden Resultate aufzeigen können. Wie viel weniger werden es diejenigen vermögen, die mit der wahren Sachlage minder vertraut sind. Auch bei der vorletzten Tonkünstler-Versammlung kam die Sache zur Sprache. Man erkannte allgemein die Nothwendigkeit einer Reform an, sah aber auch zugleich ein, daß unter den jetzigen Verhältnissen ein energisches Eingreifen, vielleicht Seiten der Regierungen, nicht in Aussicht stehe. Mit Schmerzen die trübe Lage vieler Betheiligten empfindend, muß ich aber dennoch den Satz geltend machen, daß hier die Besserung von dem Kerne selbst ausgehen müsse. Allgemein rufen die Stadtmusiker nach Hülfe, Unterstützung, nach Wahrung ihrer materiellen Interessen, und doch wissen sie selbst so wenig das Interesse der Kunst zu wahren. Auch erscheint es mir gewagt, ein Institut, was nur durch seine innere, geistige Freiheit zu gedeihlicher Blüthe gelangen kann, den Regierungen in die Hände zu legen. Die Kunst muß frei bleiben von dem Beaufsichtigungszwange; sie gedeiht nur durch völlige Freiheit. Nur zu leicht dürfte sie im Falle einer Bevormundung in Bureaukratie ausarten und jener Zeit entgegen geführt werden, wo jeder Flügelschlag eines Genius von hemmenden Gesetzen und Verordnungen niedergehalten würde. Der Druck der finanziellen Noth ruht jetzt nicht allein auf diesem Stande; so wie anderwärts, wird auch hier eine totale Heilung nicht von Außen her allein das Uebel heben. Im Kerne ruht die Kraft. Zeigen die Jünger der Kunst ein edles, reines Streben, suchen sie den Anforderungen der Zeit nachzukommen durch rechtzeitiges Erkennen dessen, was eben noth thut, so kann die Belohnung nicht ausbleiben. Die Anerkennung wird auch gleichzeitig dem Materiellen seine erwünschte Besserung nicht versagen. Allein der Hochmuthsteufel ist jetzt in die Stadtmusiker gefahren. Sie beanspruchen den Titel „Stadtmusikdirektor", nennen ihr Corps „Stadtmusikcorps", blos aus einer gewissen Prunksucht, wenn's auch nur 12 bis 14 Mann zählt und auch Keinem es beikommen kann, sich als wirklicher musikalischer Dirigent auszuweisen, als ein solcher, der mit gründlicher Bildung, mit Umsicht und Eifer die musikalischen Interessen zu vertreten und die Bedeutung der musi-

kalischen Kunst nach außen hin zur Geltung zu bringen versteht; sie verkennen völlig ihre Stellung, indem sie nicht mehr in der Ausdehnung, wie es früher war, der Bildung ihrer Zöglinge obliegen und in diesen tüchtige Vertreter der Kunst nach der executiven Seite hin heranbilden. Sie scheuen das Mühsame alles Bildens überhaupt und entziehen sich selbst dadurch die Grundbedingung zu befriedigenden Leistungen durch dieselben. Diesem oberflächlichen Sinne haben wir es zu verdanken, daß die Ausbildung der Zöglinge auf den Streichinstrumenten nur all zu sehr beeinträchtigt wird und die Herrschaft des Messings, worin sich leichter und eher, namentlich seit der Erfindung der Ventil-Instrumente, etwas Genügendes leisten läßt, immer unverschämter sich vordrängt, und wir einer wahren Orchestermusik bei den meisten Chören verlustig geworden. Denn man höre nur das jammervolle Kratzen auf den Streichinstrumenten, wenn sie in den Fall kommen, unumgänglich nothwendig vertreten zu sein! weil sie eben nur nebenbei getrieben werden, sie, die gerade das unablässigste Studium erheischen, so lassen sie die nöthige Reinheit, die Kraft, die Fülle des Tones vermissen, und unterliegen der betäubenden Messingherrschaft, die die Unterlassungssünden der Streicher verdecken muß. An der Stelle der Kraft und eines energischen Auftretens hören wir daher jenen Lärm, jenen Höllenspuk, der die vollständigste Verneinung alles Dessen ist, was man unter Musik versteht.

Allein der nachtheilige Einfluß, den das Uebergewicht des Messings sich angemaßt, erstreckt sich auch auf die Ausbildung auf andern Instrumenten. Wie viel Stadtmusikinstitute wird es in Sachsen geben, wo gute Hoboe-Bläser gebildet werden; Flöte und Fagott selbst stehen gegen das Messing im Nachtheil, nur die einzige Clarinette hat sich zu behaupten gewußt, weniger aus künstlerischen Rücksichten als aus praktischer Nothwendigkeit. Alles Dies ist aber leicht erklärlich. Einestheils sind die Chöre nicht zahlreich genug, um alle Instrumente vertreten zu können; nur die unentbehrlichsten sind besetzt, anderntheils liegt auch ein Grund mit darin, daß bei der Heranbildung der Zöglinge nicht genügende Rücksicht darauf genommen wird, daß sie mit einem Instrumente erst gehörig vertraut werden. Sie müssen wechseln, weil die Nothwendigkeit es gebietet, also häufig ein Instrument spielen, welches eine wesentlich andere Mundstellung erfordert, wovon die Folge ist, daß weder auf dem einen, noch auf dem andern eine sichere Fertigkeit erlangt wird. Hr. Scharff findet in Nr. 3 und 4, Bd. 1 des „Orchesters" den Grund, warum die Zöglinge sich nicht „mit Erfolg verheißender Vorliebe den Streichinstrumenten zuwenden", in dem Umstande, daß „Alles durch Rasseln, Schmettern und Wirbeln imponiren wolle und dies um so mehr, als in dem Genre weit früher und leichter eine gewisse Unverschämtheit der Meisterschaft sich geltend machen lassen als auf dem langweiligeren und schwierigen Wege der Saitenmusik." Außerdem trage auch noch der Umstand dazu bei, daß die Musikrekruten aus den untersten Schichten der Gesellschaft geworben werden müßten, und da stehe natürlich der Husarentrompeter, der Hobiste und Signaliste im Hintergrunde als das erhabenste Ziel des begeisterten Strebens." Was zunächst den letzteren Grund anlangt, so muß ich entgegnen, daß bei uns in Sachsen jenes Ziel keineswegs als das höchste vorschwebt; im Gegentheil gehen junge Leute, die sich leidlich fühlen und dem Besseren zustreben, jetzt sehr ungern unter die Militärmusik, weil die musikalische Bedeutung derselben sehr gering ist. Auch selbst früher, wo die Hautboistencorps noch bestanden, kann ich nicht einräumen, daß junge Leute nur um des Glanzes willen beigetreten wären. Im Gegentheil war der Grund meist ein edlerer, wie ich aus Erfahrung weiß, sie strebten nach höherer Ausbildung. Denn da ich täglich mit den Leuten in musikalischen Verkehr stand, konnte ich häufig die Beobachtung machen, daß der Grad ihrer Ausbildung, vorzugsweise rücksichtlich des Geschmackes, keineswegs noch genügte. Den ersteren Grund kann ich vollends nicht gelten lassen. Wer ist denn daran Schuld, daß die jungen Leute an Rasseln und Schmettern Vergnügen finden, das Bessere nicht erkennen und den Sinn an guter, wohltemperirter Musik verloren haben? Verloren haben sie ihn, oder besser, nicht geweckt, genährt wird er durch wen anders als durch die, unter deren Leitung sie sich heranbilden. Jeder, sei er aus einer Schicht der Gesellschaft, aus welcher er wolle, trägt die Empfänglichkeit für das Schöne in sich. Sie muß nur geweckt und unterhalten werden durch guten Unterricht. Daß es manche Ausnahme giebt, räume ich gern ein. Es liegt also nicht an den jungen Leuten, deren Sinn, wenn sie einmal Liebe für die Musik haben, gar nicht so schwer auf das Bessere hingeleitet werden kann. Will man hier vielleicht einwenden, daß das Verlangen nach rauschender und schmetternder Musik in der neueren Zeit viel dazu beigetragen, so entgegne ich fragend: wer hat denn jenen sinnlosen Ohr und Herz zerreißenden Messingscandal herauf beschworen? der Zeitgeist? Wer macht denn den Zeitgeist? Dem Publikum so viel Schuld dabei in den Nacken zu schieben, halte ich für sehr gewagt. Es ist freilich verwöhnt und verzogen worden, und dieß wiederum nicht allenthalben, wo nämlich diesem Höllenspuk gleich prinzipiell die Thür nicht geöffnet wurde. Uebrigens halte ich noch die einfache Thatsache entge-

gen, daß das Publikum bereits angefangen hat daran Ekel zu empfinden; es war nur eine temporäre, acute Krankheit, für deren Nichtausartung in ein chronisches Uebel die Garantie im Sinne der Menschen selbst liegt, der wieder der Gesundheit zustrebt.

Als ein fernerer Uebelstand unserer Stadtmusikzustände ist die Thatsache hervorzuheben, daß die Zöglinge nur Dressur, keine Bildung erhalten. Das, was ihnen mechanisch einstudirt ist, können sie richtig, d. h. ohne erhebliche Verstöße gegen die technische Richtigkeit ausführen, wird ihnen aber nach bestandener Lehrzeit etwas zum Spielen vorgelegt, was ihnen noch unbekannt ist, so zeigt sich die Unzulänglichkeit der Lehre. Es klingt Alles steif, eckig und täppisch. Dies die eine Seite, die den Geschmack im Vortrage betrifft. Allein nicht einmal die andere, und zwar die erste, die Grundbedingung, das hauptsächlichste Element, die technische Sicherheit, das reine Spielen ist in einem ausreichenden Grade vorhanden. Man wende mir nicht ein, daß der lähmende Dienst der Erwerbsmusik verderblichen Einfluß übe. Es ist erstlich nicht allenthalben also, es giebt auch noch gute derartige Institute, wo die Leiter von höherer Begeisterung für ihre Kunst und ihren Beruf durchdrungen sind, rüstig weiter streben, obwohl sie in pecuniärer Hinsicht in gleicher precärer Stellung sich befinden und desgleichen Erwerbsmusik betreiben. Allein sie betreiben sie eben anders; es zeigt sich auch da ihr besserer Sinn, die Liebe zur Kunst, eine tiefer greifende Bildung. Bei den Meisten ist Alles handwerksmäßig; jene Besseren suchen auch in dieser untergeordneten Geltung für einen besseren Sinn ihrer Zöglinge zu wirken. Sodann ist die Ausübung der Erwerbsmusik, worunter ich namentlich die Tanzmusik rechne, doch nicht täglich vorkommend. Soll denn in den Proben und Lehrstunden auf weiter nichts hin gearbeitet werden als auf diese Erwerbsmusik? Tragen denn nicht schon die Concerte (die untergeordneteren nämlich) einen höheren Charakter an sich? Soll denn der Zögling auch da mit mechanischer Stumpfheit streichen und blasen, ohne den Gedanken an etwas Höheres? In dem Kerne ruht die Kraft, und wo dieser ein guter ist, da ist's auch besser, da ist Streben, höherer Sinn, Liebe und Begeisterung.

Es mögen diese scizzenhaften Andeutungen über Mängel unserer Stadtmusikinstitute vorläufig genügen. Auf Widerspruch ist der Unterzeichnete gefaßt. In diesem Falle dürfte dann noch Manches zur Sprache kommen, was bei den vorläufigen Andeutungen als zu speziell und vielleicht auch gar persönlich bei Seite gelegt werden mußte.

Em. Klitzsch.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

A. Kalauz, Serbische Melodien. Sammlung von Nationalliedern und Tänzen für das Pianoforte. Wien, F. H. Müller. 1 Fl. 15 Kr. C.M.

Durch Zufall ist der Titel dieses Werkes in Nr. 39 dieses Bandes unter die Rubrik: Kammer- und Hausmusik, gekommen. Wir wissen wirklich nicht, nachdem wir diese „Melodien" durchgesehen haben, unter welche Gattung von Musik man sie stellen könnte, denn eigentlich kann man sie gar nicht mehr Musik nennen, da sie nur die rohen Naturlaute eines barbarischen Volkes sind. National und in ihrer Art auch originell mögen diese Naturlaute sein, schön wird sie jedoch Niemand finden, und für einen civilisirten Menschen sind sie sogar abscheulich. Merkwürdig ist übrigens, daß mehrere dieser Gesänge und Tänze in der Tonart der Dominante und oft sogar mit deren Quinte schließen, was einen äußerst unangenehmen Eindruck macht, und deutlich zeigt, wie wenig natürliches musikalisches Gefühl und Gehör in einem Volke liegt, das auf diese Weise singen kann.

M. Dietrich, Op. 25. Talisman. Air russe arrangé pour le Piano. Warschau, Friedlein. 17½ Ngr.

Eine der wirklich hübschen und charakteristischen russischen

Nationalmelodien ist hier nicht ohne Geschmack zu einem Salonstücke verarbeitet, mit dem ein etwas gewandter Spieler Glück machen wird.

F. X. Chwatal, Op. 98. Leid und Freud in Tönen. Zwei Stücke für das Pianoforte. Nr. 1. Phantasiestück über das Volkslied: „Muss i denn, muss i denn zum Städtl' hinaus". Nr. 2. Divertissement nach dem oberschwäbischen Tanzliede: „Rosestock, Holderblüth". Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 17½ Sgr. Jede Lieferung einzeln 10 Sgr.

In beiden Stücken sind die Volksmelodien auf ansprechende und geschickte Weise benutzt. Etwas vorgeschrittenen Spielern sind sie zu empfehlen.

H. Marschner, Op. 149. Denkst du daran? Eine Ball-Erinnerung am Pianoforte. Heinrichshofen. 27½ Sgr.

Ein melodiöses und gut gearbeitetes Salonstück in Walzerform, welches gut vorgetragen seine Wirkung nicht verfehlen wird.

Lieder und Gesänge.

F. X. Chwatal, Op. 67. Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pfte. Heinrichshofen. 15 Sgr.

Hübsche, einfache Liederchen mit nicht schwieriger Begleitung, welche singenden Dilettanten willkommen sein werden. Einen höheren Anspruch wollen und können sie nicht machen.

Fr. Abt, Op. 67. Sechs Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme mit Pfte. Offenbach, André. Compl. 1 Fl. 3 Kr. Einzeln à 18 Kr.

— —, Op. 71. Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenor- und Alt- oder Baritonstimme mit Pfte. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.

— —, Op. 72. Bleibe bei mir. Gedicht von Sternau, für eine Sopran- oder Tenor- und Alt- oder Baritonstimme mit Pfte. Ebend. 27 Kr.

Diese sämmtlichen Werke des Hrn. Franz Abt sind nicht besser und nicht schlechter, als der größte Theil seiner früheren Erzeugnisse, und werden also seinen Verehrern willkommen sein. Das beste unter diesen neueren Werken des Hrn. Abt, welche uns vorliegen, sind die weiter unten angezeigten Duetten.

F. Gumbert, Op. 37. Drei Lieder von Geibel und Heine für Bass oder Bariton und Piano. Heinrichshofen. 15 Sgr.

Ein Schablonenwerk aus der Fabrik des Hrn. Gumbert, für sehr mit Süßigkeiten überfütterte Dilettanten-Mägen berechnet.

J. W. Kalliwoda, Op. 171. Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pfte. Heinrichshofen. 22½ Sgr.

Wie in allen Werken dieses Componisten, so ist auch in diesem eine gute, solide Arbeit und eine geschickte Behandlung der Mittel zu finden, wenn auch der melodische Theil dieser Lieder weniger hervortretend ist, als in vielen anderen Erzeugnissen Kalliwoda's. Dennoch werden diese Lieder, mit Geschmack vorgetragen, einen guten Eindruck machen, und sind daher Gesangsfreunden zu empfehlen.

Lieder-Halle. Sammlung auserlesener Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. oder der Guitarre. Nr. 26. Ehrlich, Op. 15. Nr. 3, Ständchen; Nr. 27. Ehrlich, Op. 15. Nr. 4, Grüss Gott, mein Schatz; Nr. 28. Decker, Op. 20. Nr. 1, Die Schifferin; Nr. 29. Volkslied: „des Sommers letzte Rose"; Nr. 30. A. Fesca, Am Vorabend; Nr. 31. Graben-Hofmann, Ich schaute tief in deine Augen; Nr. 39. Dreschke, Abendruh. Heinrichshofen. Nr. 26—31, 15 Sgr. Nr. 39, 7½ Sgr.

Der größte Theil dieser Lieder ist ansprechend und werden singenden Dilettanten, die etwas mehr verlangen, als die HH. Gumbert und Consorten bieten können, willkommen sein. Das Volkslied Nr. 29 (dasselbe, welches in der Oper Martha vorkommt) hat außer der Pianofortebegleitung auch eine für Guitarre.

Duetts, Terzetts ꝛc.

Fr. Abt, Op. 76. Drei Duette für Sopran und Bass mit Pfte. André. 1 Fl. 21 Kr.

Wie wir schon oben bemerkten, sind diese Duetten besonders hervorzuheben, und wenn sie sich auch nicht gerade sehr hoch über die übrigen Opera dieses Componisten erheben, so sind sie doch mit Geschick und Kenntniß der Stimmen gemacht.

F. Gumbert, Op. 38. Zwiegesang. Komisches Duett für Sopran und Tenor mit Pfte. von Ch. l'Egen. Heinrichshofen. 15 Sgr.

Wir können hier nur wiederholen, was wir eben sagten: Ein Schablonenwerk aus der Fabrik des Hrn. Gumbert.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. № 2. Den 10. Januar 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Phrenologie in ihrer Beziehung zur Tonkunst.

Von

G. Nauenburg.

So lange ich mich theoretisch und practisch mit der Tonkunst beschäftige, habe ich — frei und offen gestanden — die Phrenologie als ein Gall'sches „Hirngespinnst" ignorirt; Tausende von Musikern haben dieselbe Sünde auf sich geladen, auch ist mir nicht erinnerlich, daß eine deutsche Musikzeitschrift die Ergebnisse der Phrenologie jemals in eine nähere Beziehung zu unserer Kunst gestellt, oder dieselben kritisch gewürdigt hätte. So lange die Kunstwissenschaft isolirt cultivirt wurde, blieb sie einseitig und mangelhaft; seitdem sie aber in nähere Beziehung zu andern bereits weit vorgeschrittenen Künsten und Wissenschaften trat, seitdem namentlich die Aesthetik den entschiedensten Einfluß auf die Tonkunst ausgeübt hat, ist auch unsere Kunst und Kunstwissenschaft in das Niveau der Zeitbildung gebracht. Die Gesangskunst z. B. beruhte früher nur auf traditioneller Praxis; seitdem wir unsere Kunst auf physiologische und psychologische Basis zu reduciren bemüht sind, tritt sie in die Reihe der modernen Perfectibilitätswissenschaften. Ist es nun eine folgenreiche Maxime, die Künste und Wissenschaften in eine gegenseitige Beziehung und Wechselwirkung zu bringen, so dürfen wir auch die unabweisbaren, vollkommen erwiesenen Ergebnisse der Phrenologie nicht länger ignoriren, da sie für Kunstbeurtheilung und Kunsterziehung von der entschiedensten Wichtigkeit sind. Ich habe mich seit längerer Zeit und möglichst unbefangen auch dem Studium dieser Wissenschaft hingegeben; meine Vorurtheile schwanden, mein Interesse an der Sache steigerte sich und ich bin jetzt ein warmer, wenn auch nicht unbedingter Verehrer der phrenologischen Wissenschaft. Möge man die folgenden Mittheilungen ruhig prüfen. Da die Phrenologie dem größeren Theile der musikalischen Leser neu sein dürfte, so werde ich die wesentlichsten Grundlehren dieser Wissenschaft vorausschicken müssen.

Die Phrenologie (Seelenlehre) ist eine reine Erfahrungswissenschaft; von Gall (geb. 1758, gest. 1828) nicht erfunden, sondern fester begründet; von Dr. Forster so benannt. — Die Phrenologie hat es zunächst als Erfahrungs- und Naturwissenschaft nur mit den Verhältnissen der körperlichen Organisation und des geistigen Lebens, als ihres Ausdrucks zu thun. Die Frage über die Seele an und für sich, über das immaterielle Wesen derselben hat die Phrenologie gar nicht zu beantworten. — Die geistige, immaterielle Kraft wirkt aus dem sinnlichen Organe, wie z. B. die magnetische, electrische ꝛc. Kraft; sie erscheint als Thätigkeitsäußerung der Materie. Dieses materielle Seelenorgan ist nun

(längst allgemein angenommen von Gegnern und Freunden der Phrenologie) das Gehirn. Da nun die Thätigkeitsäußerungen des Gehirns unter sich höchst verschiedenartig sind, so blieb der Mensch in seiner geistigen Wirksamkeit ein unauflösbares Räthsel; ein und dieselbe geistige Kraft kann nicht zu gleicher Zeit vollkommen erschlafft und lebensfrisch sein; man kann sich aber bis zur vollsten geistigen Erschöpfung z. B. mit mathematischen Studien beschäftigen und in dieser Abspannung noch völlig fähig sein, die großartigste Tonschöpfung zu genießen und zu erfassen; wie oft durchkreuzen sich nicht in demselben Individuum, Haß und Liebe, Hochmuth und Demuth, Offenheit und Verheimlichung, Geiz und Großmuth? Alle diese heterogenen Thätigkeitsäußerungen können nicht füglich Wirkungen eines einzigen Gehirnorganes sein. Die Phrenologie hat nun durch unabweisbare Facta gefunden, daß die Gesammtgehirnmasse aus einzelnen Organen, aus besondern Hirntheilen zusammengesetzt ist, welche die specielle Seelenthätigkeit bedingen. Jedes erweisliche Grundvermögen der Seele setzt ein Seelenorgan voraus, welches nachweislich wie beim Hören, Sehen ꝛc. doppelt vorhanden ist. Diese Seelenorgane wirken ebenso unabhängig von einander, wie die äußeren Sinnorgane, können aber auch vereint thätig sein. Ein Beispiel wird die Sache erläutern: hören wir ein Musikstück, so kann z. B. der Tonsinn, der Idealitätssinn, der Zeitsinn, der Formensinn, der Einheitstrieb ꝛc. in Thätigkeit versetzt werden. Die Phrenologie hat bereits einen großen Theil ganz bestimmter Seelenthätigkeiten entdeckt und außer Zweifel gestellt; die entsprechenden Organe sind der Mehrzahl nach unter phrenologischer Anleitung an der äußeren Kopfgestalt ganz bestimmt und scharf begrenzt mit der Hand zu fühlen, und mit dem Auge zu sehen. Zwar hat die Phrenologie durchaus noch nicht alle Seelenorgane entdeckt, ich zweifle auch geradezu, daß man sie alle entdecken wird, weil nicht die ganze Knochenhülle des Gehirns betastet und beschaut werden kann; die bereits außer Zweifel gestellten sind aber unabweisbar vorhanden und somit sprechende Beweise für die Richtigkeit der quaest. Wissenschaft im Allgemeinen. Schon im gewöhnlichen Leben nimmt man als Thatsache an, daß der Eine mehr Sinn für diese, der Andere für jene Erscheinungen des Lebens besitzt; in allen Fällen, wo sich besondere Anlagen und Fähigkeiten bestimmt und anhaltend ausdrücken, da zweifelt Niemand, daß diese in der Natur des Individuums wurzeln; mag immerhin die Außenwelt den entschiedensten Einfluß auf uns ausüben; die angeborenen Anlagen, die inneren Dispositionen machen sich trotz aller äußeren Einflüsse geltend; unter solchen Umständen wird das entsprechende innere Gehirn- oder Seelenorgan besonders entwickelt und so weit dies überhaupt möglich ist, an der äußeren Kopfbildung erkennbar sein. Dies ist auch offenbar bei dem Organe der Fall, welches vorzugsweise die Tonkunst bedingt. Der Tonsinn ist das wesentlichste, aber nicht alleinige Organ der Musik, denn man kann stark entwickelten Tonsinn und im Allgemeinen sehr wenig Musiksinn besitzen. Der Tonsinn mißt vorzugsweise die Höhe und Tiefe der Töne; die Entwickelung dieses Sinnes ist für Auffassung der Melodie und Harmonie unerläßlich. Das Gehörorgan ist wie jedes äußere Organ nur der Canal, durch welchen das Hörbare dem inneren Sinne zugeführt wird. Wäre dies nicht der Fall, so müßte jedes Hörorgan, welches die leisesten Schalleindrücke percipirt, auch bestimmte Tonhöhen wahrnehmen; dem widerspricht die tägliche Erfahrung auf das bestimmteste. — Wäre das Ohr die Ursache des Gesanges bei den Vögeln und der Musik bei den Menschen, so könnten beide nur das singen, was sie schon gehört haben; und doch haben alle Vögel einen eigenen Gesang, selbst wenn sie unter Vögeln anderer Art aufgewachsen sind. Junge, im Hause erzogene Vögel singen in der ersten Zeit weniger gut, vervollkommenen sich aber jährlich, selbst wenn sie niemals andere Vögel ihrer Art singen hören. Die Kehle (das Singorgan) ist nur ein Mittel zum Singen, wie die Hand zum Malen; daher kann das Singorgan vortrefflich sein, und die schönsten vollsten Töne erzeugen; der Tonsinn aber, d. h. der Sinn für Höhe und Tiefe, der Sinn für melodische Tonfolge und harmonischen Zusammenklang kann sehr schwach entwickelt sein. — Viele Beispiele beweisen, daß der Tonsinn schon im frühesten Alter sehr thätig sein kann. Wer weiß nicht, daß Händel und Mozart schon in den ersten Jahren der Kindheit jeden Ton genau normirten; wer kennt nicht aus eigener Erfahrung Kinder, die ohne große Uebung und Anleitung nicht nur jeden einzelnen Ton, sondern auch die einzelnen Töne der dissonirendsten Accorde augenblicklich wahrnehmen und nennen? die beim Anblick des Tonzeichens auch die Tonhöhe sicher und bestimmt treffen? — giebt es nicht im Gegentheile Kinder und Erwachsene, die trotz aller Mühe diese Fertigkeit nie erlangen, weil eben ihr Tonsinn von Natur schwach entwickelt, ihr Gehirnorgan klein ist? — sind das nicht Beweise, daß das wesentlichste Organ der Musik unabhängig von anderen Geistesgaben und Organen ist und als eine selbstständige Grundanlage angesehen werden muß? —

Beruht nun die Tonkunst wesentlich auf dem

Organe des Tonsinnes, so ist doch dieser Sinn nicht der alleinige Musiksinn; dieser Begriff ist weiter; die Musik hat es nicht blos mit einzelnen Klängen zu thun; in einem Tonstücke folgen die Töne in rhythmischen Verhältnissen, in tactischen Abschnitten; hieraus erhellt zur Genüge, daß auch der Zeit- und Gewichtsinn vorhanden sein und cultivirt werden muß; wer kennt nicht aus eigener Erfahrung Kinder und Erwachsene, die wenig Tonsinn, und bei weitem mehr organische Anlage für rhythmische Zeit- und Schwerverhältnisse haben? und umgekehrt? — sehen wir nicht täglich auf Bällen Tänzer und Tänzerinnen die stets gegen den Tact tanzen? — sind die Musikschüler etwa selten, welche zwar Tonsinn besitzen, aber nur mit der größten Mühe und Anstrengung im Tacte bleiben können? giebt es nicht umgekehrt Musikliebhaber, die in einem Musikstücke nur Freude am Rhythmischen haben und keine Melodie behalten? — wer kennt nicht einzelne Kirchengänger, die alle Texte in einigen unmelodischen Tönen herauswürgen? — sang nicht der „alte Dessauer" alle Choräle auf den Dessauer Marsch?! Ton-, Zeit- und Gewicht-Sinn können aber vorhanden, ja stark entwickelt sein und doch ist der Musiksinn ohne Idealitätssinn ungenügend. Auch hier spricht die tägliche Erfahrung ein gewichtiges Wort; wer kennt unter den deutschen Sängerschaaren nicht hunderte, die sogenannte tüchtige „Notenfresser" sind, und keine Ahnung von der höheren Kunst haben; wer kennt in unsern Orchestern nicht „Tacthelden", die aber von einer Symphonie nichts wissen und kennen, als die Zeit und den Ort, wo ihre Hand nach dem Instrumente greift, um die vorgeschriebenen Noten in die Welt zu tönen? — Es würde in diesem nur anregenden und vorbereitenden Aufsatze zu weit führen, wollte ich alle Organe besprechen, welche bei dem Musiksinne in Thätigkeit versetzt werden können. Aus Obigem erhellet vorläufig, daß für die verschiedenartigsten Thätigkeitsäußerungen der Seele auch unter sich verschiedene Organe im Gehirn angenommen werden müssen; wir wollen nun das wesentlichste Organ des Musiksinnes, den eigentlichen Tonsinn an der äußeren Kopfbildung erkennbar nachweisen. Von der Lage dieses Organes sagt Gall: entweder erweitert sich der Theil der Stirn unmittelbar über dem äußeren Winkel des Auges gegen die Schläfe beträchtlich, so daß er über diesen Winkel hinausgeht und sehr gewölbt erscheint, oder es erhebt sich unmittelbar über dem auswendigen Winkel der Augen ein Vorsprung in Form einer Pyramide, deren Basis über dem Auge liegt und deren Spitze sich auf den vorderen äußeren Rand der Stirne bis zu Hälfte ihrer Höhe erstreckt. — Man vergegenwärtige sich die Kopfbildung von Mendelssohn, Robert und Clara Schumann, Liszt, B. Klein, Löwe, Spohr, Spontini &c., man betrachte die Büsten und Kupferstiche von Mozart, Haydn, Gluck, Bach, Händel, Beethoven, v. Weber &c. überall wird man die erwähnte Kopfbildung ohne Mühe herausfinden. Bei einem Menschen ohne Tonsinn hat man diese Kopfform nie gesehen.

Die Anwendung der phrenologischen Wissenschaft ist nun für Menschenkenntniß nicht blos interessant, sie ist auch für den Musikunterricht von größter Wichtigkeit; ist das Organ des Tonsinnes kaum bemerkbar, unterscheidet der Schüler die Töne nach Höhe und Tiefe anfänglich wenig oder gar nicht, so ist selbst bei gegenseitigen eifrigen Bestrebungen wenig oder gar kein Erfolg zu hoffen; manche Eltern werden unter solchen Umständen unnützes Lehrgeld ersparen können. Fällt einem Schüler der Tact schwer, so wird eben der phrenologisch gebildete Lehrer auf Bildung des Zeit- und Gewicht-Sinnes hinarbeiten; sind diese Organe aber entschieden klein, so wird trotz aller Mühe der Schüler kein Tactheld werden. Ist der Idealitätssinn überwiegend, so wird er durch Zeit-, Gewicht-, Ton-, Formen-Sinn in richtiges Gleichgewicht gebracht werden müssen. Durchschnittlich kann man annehmen, daß jeder sonst gesunde und natürlich wohlgebildete Mensch auch alle Seelenorgane mit auf die Welt bringt; nur ist die Qualität der einzelnen Organe nach Größe und Lebensthätigkeit verschieden; die verhältnißmäßig groß gebildeten, werden sich früher und schneller entwickeln; die Erziehung wird dahin zu streben haben, daß die Seelenorgane so weit als möglich richtig erkannt werden, damit nicht das eine Organ auf Kosten des anderen sich geltend mache; ist physische und psychische Anlage für Musik bemerkbar, wird nun diese Anlage vorzugsweise gebildet, so wird das Kind in anderen auch vorhandenen, aber unterdrückten und unentwickelt gebliebenen Seelenorganen verkümmern. Die möglichst harmonische Ausbildung der Seelenorgane wird stets die höchste und wichtigste Aufgabe aller Erziehung und Bildung bleiben. Wir sehen es ganz deutlich an Kindern, wie im ersten Bildungsgange oft nur auf kurze Zeit die an sich heterogensten Seelenorgane ihre Thätigkeit äußern, wie im Schulunterrichte das Interesse für ganz verschiedene Lehrgegenstände wechselt und anhält, wie später der Jüngling bald Neigung für diesen oder jenen Lebensberuf zeigt, wie die Jungfrau bald diese, bald jene Neigung mit glühender Leidenschaft verfolgt. Sind ferner die Fälle nicht da, wo Männer in spätern Jahren Seelenorgane gewissermaßen in Ruhestand versetzen und weniger thätig gewesene Organe in leben-

digste Thätigkeit bringen? verachten nicht oft junge Künstler Rang und Stand? ihr Idealitätssinn hält sie auf den Höhen der Menschheit, und doch treten in späteren Jahren, nach oft trüben Lebenserfahrungen ganz entgegengesetzte Organe in lebendige Thätigkeit; wird nicht mancher junge Verschwender im Alter ein Geizhals, wird nicht mancher junge Idealist in späteren Jahren ein practischer Philister? — Aus einer geistigen Kraft, aus einem Seelenorgane kann diese ganz verschiedenartige, ja ganz entgegengesetzte Lebensthätigkeit nicht erklärt und abgeleitet werden; wohl aber kann man sie aus phrenologischen Grundsätzen deduciren. Ich stelle mir die Thätigkeit der einzelnen Seelenorgane so vor, wie die Thätigkeit der Muskeln in der Hand; die Muskeln einzelner Finger sind von Natur kräftiger oder schwächer; bei manchen Handbeschäftigungen kommen die natürlichen Muskelkräfte niemals zur vollständigen Entwickelung; bei manchen werden nur einzelne Finger gebraucht; die natürliche Anlage zur Kraftentwickelung ruht gleichsam in den weniger gebrauchten Fingern, sie ist aber vorhanden und keineswegs abgestorben. Der Pianofortespieler jedoch erstrebt eine harmonische Ausbildung aller Finger; die Muskelkraft in den einzelnen Fingern wirkt gesondert und vereinigt nach natürlichen Gesetzen und zu beliebigem Gebrauche. Aehnlich die Seelenorgane; die von Natur größten und kräftigsten kommen früher oder später zur äußeren Lebensthätigkeit und bestimmen die Lebenswirksamkeit des Menschen; die schwachen und (relativ) kleinen Organe bleiben in der Regel in ihrer Entwickelung zurück und werden im äußeren Leben des Menschen wenig oder gar nicht bemerkbar; ihre rein physische Thätigkeit, ihr, so zu sagen, thierisches Leben stirbt deshalb keineswegs ab. —

Die Phrenologie ist — um nur noch einen Punkt hervorzuheben — auch für die productive Kunst und den productiven Künstler von Wichtigkeit. Betrachten wir einmal den gewöhnlichen Bildungsgang unserer jungen Componisten. Sie erlernen ein Instrument, studiren Compositionslehre, Instrumentirkunst, kurz sie machen sich mit der musikalischen Technik vertraut und componiren nun in allen Compositions-Gattungen herum. Die ursprüngliche organische Anlage wird mehr oder weniger unberücksichtigt gelassen. Findet nun der junge Künstler zufällig in einer bestimmten Compositions-Gattung Anerkennung, so wird vorläufig darin — fortcomponirt; bleibt sie aus, so wird die Componisterei einmal auf einen anderen Kunstgebiete probirt; leider kommt manches hoffnungsreiche Kunsttalent erst nach vielen erfolglosen und vergeblichen Irrfahrten in sein eigentliches Fahrwasser! — Hier kann in sehr vielen Fällen die phrenologische Erfahrungswissenschaft ein sicherer Pilot werden; sind z. B. die Organe der Ehrfurcht, Pietät, des Wohlwollens und die Musik bedingenden Organe groß — so componirt vorerst Kirchen- und religiöse Musik; ist das Organ der Kinderliebe klein — so schreibt ja keine harmlosen Kinderlieder; sind Bekämpfungstrieb und Zerstörungstrieb groß — so wird Euch sicherlich heroische, kriegerische Musik am besten gelingen; ist das Organ der Nachahmung und Verstellung klein — so mühet Euch ja nicht mit dramatischer Musik ab; ist es aber groß und ist dabei das Organ des Witzes und der Laune noch größer — dann schreibt komische Opern nach Herzenslust; ist der Sinn für Idealität, für Wunderbares, für Hoffnung &c. groß — o! ihr werdet romantische, bewunderns werthe Kunstwerke schaffen! —

Aus diesen wenigen, vorläufig nur anregenden Andeutungen geht wohl klar hervor, daß die Phrenologie keineswegs ein „längst beseitigtes Hirngespinnst" Galls, sondern eine reine Erfahrungswissenschaft ist, die der weiteren Ausbildung und Begründung werth, der Prüfung würdig ist.

Halle, im December 1850.

G. Nauenburg.

Leipziger Musikleben.

Der Corsar, Oper von J. Rietz.

Diese lang erwartete Oper ging am 21sten December zum ersten Male über die Bretter. Ein gründliches und erschöpfendes Urtheil über eine so complicirte Musik nach einmaligen Anhören auszusprechen ist nicht gut möglich, und wir begnügen uns daher für dieses Mal nur damit, einen möglichst genauen Ueberblick über das Ganze im Allgemeinen zu geben.

Was zuerst das Sujet anlangt, so ist dies zu einer dramatischen Bearbeitung sehr wohl geeignet: es bietet verschiedenartige, sehr effectvolle Situationen dar. Obgleich auch hier die Liebe das Hauptmotiv ist, wie in fast allen Dramen und besonders in den musikalischen, so wissen sich doch auch andere menschliche Leidenschaften neben ihr Geltung zu verschaffen und namentlich ist es der Conflict, in den der Patriotismus der Heldin mit ihrer Liebe geräth, was die Katastrophe herbeiführt und das Ganze interessant macht. Leider jedoch ist dieser schöne Stoff von dem Dichter, Julius Otto, welcher ihn einer Erzählung des Emil Souvestre entnahm, nicht in dem Maaße ausgebeutet worden,

als es zum Vortheil des Ganzen hätte geschehen können, und vorzüglich ist der erste Act und in diesem wieder die Exposition etwas zu weit ausgesponnen, nicht zu erwähnen einige Mißgriffe, die wohl aus der ungenügenden Bühnenkenntniß des Dichters entsprungen sein mögen. Der in der schönsten Jünglingsblüthe gestorbene Dichter hatte gewiß viel Talent und bekundet dies auch in dem Text dieser Oper, denn die Sprache ist durchaus edel und die Verse sind gut; er hätte sicher im Gebiet der dramatischen Poesie etwas Gutes geleistet, wenn er nach und nach sich etwas mehr mit dem Technischen der Bretterwelt hätte vertraut machen können. — Die Handlung der Oper ist in Kürze folgende:

Bianca, die Mündel Hettore Juliani's, eines Mitgliedes des Rathes der Zehn zu Venedig, liebt einen jungen Mann von dunkler Herkunft, Matteo, mit dem sie öfter in den Abendstunden Stelldicheins hat. Ihr Vormund hat sie jedoch dem römischen Nobile Lorenzo Barbarini bestimmt, welcher Admiral der venetianischen Republik ist und eben von einem siegreichen Zuge gegen die Corsaren zurück erwartet wird. Bianca sträubt sich so viel als möglich gegen diese Verbindung und sagt ihrem Geliebten bei einer nächtlichen Zusammenkunft Alles. Dieser dringt nun in sie, mit ihm zu entfliehen, was sie aber mit Rücksicht auf ihre Ehre verweigert. Als jedoch das Thor von ihres Vormundes Palast, vor dem diese Zusammenkunft statt findet, geschlossen wird, bleibt ihr nichts Anderes übrig, als ihrem Geliebten zu folgen, welcher sie denn auch in einer Gondel fortführt. Der zweite Act zeigt uns das Innere einer Schenke zu Ostiglia auf der Grenze des Gebietes von Venedig. Landleute, Fischer, Maulthiertreiber u. s. w. tummeln sich hier bunt durcheinander, als plötzlich hinter der Scene zwei Schüsse fallen. Alle erschrecken und eilen dem Eingange zu, durch den alsbald Matteo und Bianca nebst einem fremden Cavalier eintreten. Die Liebenden sind in der Nähe der Schenke von Banditen überfallen und durch die Dazwischenkunft des Fremden befreit worden, der niemand anders als Lorenzo Barbarini ist. Bianca kennt den ihr von ihrem Vormund bestimmten Bräutigam nicht, er kennt seine Braut nur nach einem Portrait, kann aber in Bianca diese nicht vermuthen, da sie verschleiert ist. Es sind nicht sogleich Pferde für die Reisenden zu haben und Barbarini bietet ihnen seinen Nachen an. Matteo entfernt sich, um diesen in Bereitschaft zu setzen, nachdem Barbarini geschworen, die Signora zu schützen. In der nun folgenden Scene stellt es sich heraus, daß die Dame seine Braut ist, in die er sich nach dem Portrait schon verliebt hat, und daß sie ihn von einem Anderen entführt wird. Er will sie nun mit Gewalt fortführen, indem er sagt, er habe zwar geschworen sie zu schützen, nicht aber sie dem Matteo zu erhalten. Sie ruft nach Hülfe und als Matteo, der noch zur rechten Zeit wiederkommt, sieht, was vorgegangen, zieht er den Degen und stößt nach kurzem Gefecht seinen Gegner nieder. Er will nun mit Bianca fliehen, als Juliani mit den Sbirren erscheint und ihn festnimmt. Dieser ist trostlos über Barbarini's Fall, entdeckt jedoch, daß noch Leben in ihm ist und übergiebt ihn der Sorge eines Arztes, während er selbst seine Gefangenen nach Venedig zurückführt. Zwischen dem zweiten und dritten Acte liegt ein Zeitraum von drei Monaten; Barbarini ist wieder hergestellt und Juliani während dieser Zeit zum Dogen gewählt worden. Zugleich mit der Vermählung Venedigs mit dem Meere soll auch die Bianca's mit Barbarini stattfinden. Diese weigert sich jedoch noch immer und nur dadurch gelingt es dem Vormund ihr die Einwilligung zu der verhaßten Ehe abzuzwingen, daß er ihr vorspiegelt, Matteo sei noch im Kerker und könne nur dadurch frei werden, daß sie den Ehecontrakt mit dem Admiral unterzeichne. Letzterer will jedoch anfänglich von dieser unwürdigen List nichts wissen und wird nur von dem Dogen dazu beredet, daß er sich fügt. Matteo ist es aber schon seit längerer Zeit gelungen, dem Kerker zu entfliehen. Sogleich nach der Hochzeit soll Barbarini wieder gegen die Corsaren ausziehen, welche unter einem neuen Führer das venetianische Gebiet abermals verwüsten. Als Bianca allein ist, erscheint plötzlich Matteo; sie glaubt, daß er durch sie befreit sei und erfährt nun, wie schändlich sie von ihrem Vormund hintergangen worden ist. Matteo ist außer sich und ruft nun im Uebermaß seines Schmerzes, daß er seiner Seele Frieden geopfert, daß er Schmach und Gräuelthaten auf sein Haupt geladen habe, um die Geliebte zu erlangen und nun sei Alles vergebens. Sie fragt was er gethan und, er sagt ihr nun: ich bin der schwarze Corsar! Voll Entsetzen fährt sie zurück und will nichts mehr mit ihm zu thun haben, er aber sagt ihr! Venedigs Schicksal ruht in Deiner Hand! Dies ist unstreitig der ergreifendste Moment, der Glanzpunkt der ganzen Dichtung. Die edle Venetianerin opfert sich dem Staate und verspricht dem Corsaren, ihn in der kleinen Madonnen=Kapelle zu erwarten — um das Vaterland zu retten, ergiebt sie sich dem furchtbarsten, jetzt verabscheuten Manne. Im vierten Acte sehen wir Bianca betend vor dem Muttergottesbilde in der Kapelle; sie erwartet den ehemals Geliebten, aber nicht lebend soll er sie finden: sie nimmt Gift. Matteo kommt durch eine geheime Thüre, er findet die Geliebte bleich und sterbend, er beugt sich über sie und bleibt in dieser Stellung auch zu Anfange der nächsten Scene stehen. Es kommen

nun Mädchen, welche die Braut zum Feste abholen wollen: ihnen folgen Juliani und Barbarini. Alle sind entsetzt, als sie die Leiche finden und beschuldigen Matteo, daß er den Mord begangen habe. Dieser richtet sich jedoch stolz auf und weist sie zurück; als man ihm aber die Leiche entreißen will, giebt er ein Zeichen: die schwarzen Corsaren dringen durch die geheime Thüre ein und nehmen die todte Bianca mit sich fort, indem Matteo noch den Venetianern zuruft: Wir sehen uns wieder! Die letzte Scene stellt den Hafen von Venedig dar; der Bucentaur liegt reich geschmückt zur Feier der Vermählung mit dem Meere am Quai; der neue Doge kommt mit den Nobili und die bekannte Ceremonie beginnt. Da segelt plötzlich das schwarze Schiff der Corsaren dem Bucentaur entgegen, auf ihm, nebst den Corsaren, Matteo mit der Leiche Bianca's. Alles geräth in Schrecken bei diesem Anblick. Matteo ruft, daß die Stadt umzingelt sei, daß er mit einem Wink sie vernichten könne, doch Bianca habe durch ihren Tod den Staat gerettet. Dann befiehlt er den Corsaren, die Stadt und das Land zu verlassen, ergreift eine Fackel und sprengt sich mit Bianca's Leiche in die Luft. Die Venetianer aber jubeln, daß sie von einem so furchtbaren Feinde befreit sind. —

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Amsterdam. Das dritte Concert der Gesellschaft Felix meritis hierselbst war besonders glänzend, und wird vielleicht durch keines der folgenden übertroffen werden. Der Name der neuen Sängerin, Frl. Bertha Johannsen, der auf dem Programm prangte, war so anlockend, daß der Saal die Menge der Zuhörer kaum fassen konnte. Die Künstlerin trug zuerst die bekannte schöne Arie aus Titus von Mozart mit der Einfachheit und Herzlichkeit vor, die sich von einer so gefühlvollen und denkenden Künstlerin erwarten ließ. In Rossini's schalkhafter Arie aus dem Barbier benutzte sie die Gelegenheit, den Umfang, die Kraft, die Lieblichkeit und Biegsamkeit ihrer Stimme zu entfalten, und zeigte, mit wie vielen neuen, geschmackvollen Coloraturen man diese Arie verzieren kann. Das Hervorrufen nahm kein Ende, und auf die dringenden Aufforderungen des Publikums trug die liebenswürdige Künstlerin mit vieler Freundlichkeit noch einige charakteristische nordische Volkslieder vor. Hoffentlich werden wir noch oft Gelegenheit haben, Frl. Johannsen zu hören, da sie noch einige Zeit bei uns zu verweilen gedenkt.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Der Bassist Formes hat in Madrid in der Oper „die Favoritin", welche zur Eröffnung der italienischen Oper im Theater El oriente gegeben wurde, sehr gefallen.

Die Sontag hat die Pariser als Regimentstochter dermaßen entzückt, daß die Gazette des theatres sagt: c'est plus que l'enthousiasme, c'était le delire!

Im Josephstädtischen Theater in Wien gab kürzlich der erblindete Harfenspieler Karl Perfetta zu seinem Benefiz ein Concert.

Der Pianist Alfred Jaell aus Triest hat in Wien in dem Saale der Gesellschaft der Musikfreunde mit großem Erfolg gespielt.

Ebendaselbst gab der Guitarrist Merz in Schweighofers Salon eine Soirée musicale.

Schulhoff spielt zur Zeit in Warschau. Im Februar gedenkt er in Berlin Concerte zu geben.

Der Bassist Koch hat sein Engagement am Leipziger Theater wieder aufgegeben.

Die Viardot-Garcia wird in Paris zum ersten Male wieder in einer großen Oper eines jungen in Deutschland gebildeten Componisten, Gounod, auftreten. Die Oper heißt: Sappho.

Frl. Marx in Berlin ist pensionirt worden.

Der Bassist Salomon, gegenwärtig in Berlin, wird zu Gastrollen in Leipzig erwartet.

Moriani hat sein Engagement in Madrid gelöst und kehrt nach Paris zurück.

Clara Novello ist zur Zeit Primadonna der italienischen Oper zu Lissabon.

Musikfeste, Aufführungen. Die kürzlich schon erwähnte Aufführung der „Jahreszeiten" von Haydn zum Besten des Pensionsfonds für die Wittwen und Waisen der Wiener Musiker hat am 23sten December v. J. im k. k. Hof- und Nationaltheater stattgefunden. Frl. Ney, so wie die HH. Staudigl und Erl wirkten mit.

In Bremen und Cöln hat man Beethoven's Geburtstag (den 17ten December) mit großen Concerten gefeiert. An letzterem Orte kam die neunte Symphonie bei dieser Gelegenheit zur Aufführung.

In dem Düsseldorfer Abonnementconcerte am 21sten December v. J. wurde Händel's Oratorium „Israel in Egypten" aufgeführt.

Die Gesellschaft für Kirchenmusik in London eröffnete den Cyclus ihrer diesjährigen Aufführungen mit Händel's „Messias". Es ist dies die 56ste Aufführung dieses Werkes, welche die Gesellschaft seit ihrem Entstehen giebt.

Todesfälle. Die ehemals berühmte Sängerin der Berliner Oper, Frl. Schmalz, ist daselbst in einem Alter von 79 Jahren gestorben.

Vermischtes.

Hr. v. Flotow hat den königl. preuß. Johanniter-Orden erhalten. Zu dieser Ehre ist er jedoch nicht etwa durch seine künstlerischen Leistungen befähigt und wenn er Opern wie Don Juan und Fidelio geschrieben hätte, sondern nur, weil er zufällig Herr von Flotow heißt: der Johanniter-Orden kann nur an Edelleute gegeben werden. Macht Euch also keine Rechnung auf diese Ehre, Ihr armen dem Plebs entsprungenen Componisten: für Euch ist der Unvermeidliche mit oder ohne da.

Der Chordirector der großen Oper in Paris hat durch Zufall bei einem Böttchergesellen eine herrliche Tenorstimme entdeckt. Derselbe soll nun auf Kosten Roqueplans, des Directors der Oper, ausgebildet werden.

Willmers beabsichtigt für das Pesther Theater eine ungarische Nationaloper zu schreiben.

Die Eumeniden des Aeschylos werden im Februar mit Meyerbeer'scher Musik in Berlin gegeben werden.

Ein Hr. Wägemann, Organist zu Mörzeke in Flandern, hat ein musikalisches Billard erfunden. Wenn auf diesem der Ball in ein Loch fällt, so giebt das Billard irgend einen dissonirenden Accord an und der nächste Spieler muß nun den Ball in dasjenige Loch zu bringen suchen, welches diesen Accord in den Grundton wieder auflöst.

Am 17ten December, dem Geburtstage Beethoven's, hat sich zu Bonn ein Beethoven-Verein constituirt. Zweck desselben ist Beförderung der Instrumentalmusik, wöchentliche Aufführungen und Heranbildung junger Kräfte.

Die Oper Lucrezia Borgia wurde kürzlich in Paris zum ersten Male mit ihrem ursprünglichen Sujet gegeben. Früher hatte Victor Hugo dies nicht zugegeben, weil der Stoff seinem Trauerspiel gleiches Namens entnommen ist.

Der Prophet macht in Constantinopel Furore.

Von einem Zögling der Mozartstiftung in Frankfurt a. M., K. J. Bischoff, wird daselbst eine neue komische Oper vorbereitet. Dieselbe heißt: Maske und Mantille.

Notiz. Ein Operntext ist uns eingesendet worden. Tonsetzer, welche sich mit demselben bekannt machen wollen, können ihn durch uns erhalten. D. Red.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen 2c.

J. S. Bach, Motette: Jesu meine Freude, für zwei Soprane, Alt, Tenor u. Baß. Heinrichshofen. Pr. der 5 Stimmen 25 Sgr. netto.

Diese Motette ist in Partitur bei Breitkopf u. Härtel erschienen, in vorliegendem Heft sind blos die Stimmen einzeln gedruckt.

C. Erfurt, Op. 44. Der 104te Psalm für Männerstimmen mit Begleit. des Orchesters. Hildesheim, Gerstenberg'sche Buchhandlung. Partitur 4 Thlr., die 4 Singst. 1 Thlr. 8 gGr.

J. H. Rolle, Gesammelte Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Herausgegeben von G. Rebling. Heinrichshofen. Heft 1. Part. 20 Sgr.

Für die Orgel.

G. F. Händel, Sämmtliche Compositionen für die Orgel. Zur Beförderung des wahren Orgelspiels und zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienst herausgegeben von G. W. Körner. Nr. 11. Fuge in B-Dur. Erfurt, Körner. 3 Sgr.

Eine wohlfeile und correct gestochene Ausgabe der Händel'schen Fugen, Organisten und Freunden classischer Musik zu empfehlen. Wer eine Partie von acht Heften dieser Sammlung nach beliebiger Auswahl auf einmal nimmt, erhält dieselben zu dem ermäßigten Preis von 20 Sgr.

Neues deutsches Orgel-Magazin. Herausgegeben von der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung in Magdeburg. Band 1, Heft 1. 10 Sgr. netto. Ladenpr. 17½ Sgr.

J. G. Herzog, Op. 23. Zehn Präludien, Fugen und Fughetten für die Orgel. (Zur 100jährigen Todtenfeier Bachs.) G. W. Körner. 20 Sgr.

Fr. Kühmstedt, Op. 28. Große Doppelfuge in H-Moll. G. W. Körner. 10 Sgr.

— — —, Op. 29. Fantasia eroica für die Orgel. Ebend. 12½ Sgr.

M. G. Fischer's Classische Compositionen für die

Orgel. Op. 13. 48 Orgelstücke für Anfänger. G. W. Körner. 1 Thlr.

Concertmusik.

Concertstücke für Pianoforte.

Fr. Kühmstedt, Op. 24. Große vierstimmige Concertfuge für Pianoforte über ein von Fr. Liszt gegebenes Thema. G. W. Körner. 25 Sgr.

Kammer= und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

C. Henning, Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Heinrichshofen. 1 Thlr. netto.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Ferd. David, Op. 30. Bunte Reihe. 24 Stücke für Violine und Pianoforte. Kistner. Compl. 4 Thlr. 20 Ngr. Einzeln: 1stes Heft, 1 Thlr.; 2tes bis 4tes Heft, à 1 Thlr. 10 Ngr.

Der Componist giebt in diesem Werke vierundzwanzig kleine äußerst pikante Musikstücke, welche wir Spielern, die etwas mehr als eine blos flüchtige Unterhaltung suchen, bestens empfehlen können. Keines der beiden Instrumente bietet Schwierigkeiten dar, es scheint fast, als habe David sich bestrebt, so einfach als möglich zu schreiben, weshalb diese Piècen auch zur Uebung für schon etwas vorgeschrittene Schüler brauchbar sind.

Für Pianoforte.

H. Sattler, Op. 16. Charakterstücke. Harz-Album. Zur Erinnerung für Harzreisende. (Hochgefühl) Lieferung II. Blankenburg, Brüggemann. 5 Sgr.

Was bereits in Nr. 35 des 33sten Bandes dies. Bl. über die erste Lieferung dieses Werkchens gesagt worden ist, kann man im Allgemeinen auch von dieser zweiten Lieferung sagen: die in dieser gegebene Composition, „Hochgefühl", eine Skizze genannt, zeigt wiederum den geschickten und denkenden Clavierspieler, nur scheint uns dieselbe, selbst für eine Skizze, ein wenig zu sehr zerrissen und unzusammenhängend, denn so hübsch auch die einzelnen Gedanken sind, so sind sie doch nicht immer genügend motivirt, und entsprechen auch nicht im Allgemeinen der Ueberschrift „Hochgefühl". Die Ausstattung auch dieser zweiten Lieferung ist sehr geschmackvoll, den Titel ziert dieses Mal eine Ansicht des Kessels bei der Roßtrappe im Bodethal.

C. Reinecke, Op. 28. Drei Romanzen für das Pianoforte. Kistner. 20 Ngr.

Drei gut erfundene, melodiöse und daher sehr ansprechende Musikstücke, welche Freunden guter Claviermusik willkommen sein werden.

Lieder und Gesänge.

R. Schumann, Op. 90. Sechs Gedichte von N. Lenau, und Requiem, altkatholisches Gedicht für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Kistner. 1 Thlr.

Die sechs Lieder, welche uns Schumann in diesem Hefte giebt, heißen: Lied eines Schmiedes, Meine Rose, Kommen und Scheiden, Die Sennin, Einsamkeit, u. Der schwere Abend. Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollten wir noch etwas zu dem Lobe dieser Lieder hinzufügen; es genüge daher nur zu sagen, daß sie sich würdig an die anderen derartigen Werke des Componisten anreihen. Das Requiem, dessen lateinischer Urtext von Heloisen, der berühmten Geliebten Abälard's, sein soll, ist eine erhebende und ganz dem ernsten Charakter angemessene Composition. Schumann hat es in deutscher Sprache in Musik gesetzt und den lateinischen Text nur als Beigabe dem Ganzen vorausgestellt.

C. Petzold, Op. 11. Sechs Lieder für eine Singst. mit Pfte. C. A. Klemm. 17½ Ngr.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

A. G. Ritter, Rheinischer Bundesring. (Chor-Album, Sammlung vierstimmiger Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß.) Heinrichshofen. 7½ Sgr.

L. Ehlert, Op. 13. Sechs vierstimmige Lieder. Königsberg, Pfitzer u. Heilmann. 1⅙ Thlr.

Für Männerstimmen.

S. Saloman, Op. 14. Fünf Lieder für Männerstimmen. Heinrichshofen. Part. u. Stimmen compl. 25 Sgr.

— — —, Op. 15. Fünf Lieder desgl. Ebend. Desgl. 25 Sgr.

C. Richter, Op. 3. Vier Lieder für vierstimmigen Männergesang. Berlin, W. Damköhler. 1 Thlr.

Instructives.

Für Pianoforte.

Ch. Czerny, Op. 807. Grande collection de nouvelles Etudes de perfection pour le Piano dans l'ordre progressif. Liv. 3. Luckhardt. ⅔ Thlr.

Wie die meisten instructiven Sachen dieses fleißigen Componisten, so sind auch diese Etüden für Schüler, die schon eine gewisse mechanische Fertigkeit erlangt haben, sehr zweckmäßig. Die Steigerung vom Leichteren zum Schwereren verräth viel Sachkenntniß, so daß man diese Uebungsstücke nicht ohne Nutzen studiren wird.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. | № 3. | Den 17. Januar 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Richard Wagner's Schriften über Kunst.

III.

Auf der Tribüne der französischen Nationalversammlung stand ein Mann, der dem Hohnlachen einer kurzsichtigen Majorität in größter Ruhe die Worte entgegensetzte: „Lachen Sie immerhin: — das aber, was ich sage, wird sie einst umbringen!" — Das Nämliche spricht aus W.'s Kunstwerk der Zukunft zu dem modernen Kunstmenschen, der unter sorglosem Lächeln die Kluft ermißt, die seiner beschränkten Meinung nach die Theorie W.'s von der Praxis der Gegenwart trennt.

In der Heilkunde trat der große Naturarzt auf und schleuderte der gesammten Medicin mit ihren academischen Würden, Orden und Titeln die Behauptung in's Gesicht: „Alle eure Medicin ist Gift oder im besten Falle Blendwerk; sie vermag gesunde Menschen wohl siech, nie aber kranke gesund zu machen." — Mit ohngefähr einem ähnlichen Ausspruche begegnet W. den zwar wohlgemeinten, aber im Hinblick auf das wahre Wesen der Kunst völlig erfolglosen Bemühungen Derjenigen, welche unter den bestehenden Verhältnissen in Staat und Gesellschaft die Erzeugnisse unserer Kulturkunst dem Genusse Aller zugänglich machen wollen.

Natürlich ist W. Revolutionär in der Kunst, wie Proudhon es in der Politik ist und Rausse in der Heilkunde; man würde sehr Unrecht thun und ganz und gar nicht in W.'s Sinne handeln, wollte man, etwa der Schwachen wegen, die revolutionäre Eigenschaft seiner Tendenzen verschweigen oder vertuschen. Wer übrigens eine Verewigung der gegenwärtigen Zustände auch der Kunst wünschen könnte, an dessen Vernunft müßte man geradezu zweifeln. Allerdings aber erblickt W., der keine andere Kunst statuirt, als die wirklich mit dem Leben verwachsene, die Möglichkeit für eine Umwandlung der gegenwärtigen Kunstzustände nicht in den reformatorischen Bemühungen, welchen die Intelligenz auf den vereinzelten Gebieten der Kunst sich hingiebt, sondern allein in der Durchdringung aller unserer Lebensverhältnisse mit dem belebenden Odem der Freiheit. Es folgt schon hieraus ganz von selber, daß W. in seinen Schriften ein reiner Theoretiker ist: wie am Ende der Proudhon'schen Philosophie der absolut politisch-freie Mensch, und am Ende der Rausse'schen Philosophie der absolut körperlich-gesunde Mensch, so steht am Ende der W.'schen Philosophie nichts Geringeres, als der absolut künstlerische Mensch. „Jeder Mensch wird in irgend einem Bezuge in Wahrheit Künstler sein; die Verschiedenartigkeit der natürlichen Neigungen wird die mannigfachsten Künste und in ihnen die mannigfachsten Richtungen zu einem ungeahneten Reichthume ausbilden" — heißt es einmal in seiner „Kunst und Revolution."

Es kann hier nicht darauf ankommen, die An-

sichten W.'s als extrem, revolutionär oder ideal sogleich von vorn herein zu verwerfen oder zu ignoriren, im alten Schlendrian vermoderter Schulweisheit träumerisch fortzudufeln und den „großen vernichtenden Schicksalsschlag", der dem „ganzen Kunstkrame" unserer Zeit ein schnelles Ende machen dürfte, ruhig an sich kommen zu lassen: sondern es kann Demjenigen, dem es um Erkenntniß der Wahrheit zu thun ist, nur darauf ankommen, die Grundideen der W.'schen Schriften nach ihrem inneren Gehalte zu prüfen und die Logik der Consequenzen zu untersuchen, welche der Verf. aus ihnen zieht. Dies mit aller Sorgfalt und Unbefangenheit zu thun, ist um so mehr unsere Pflicht, als W. nicht allein Theoretiker in der Kunst ist, sondern auch durch künstlerische Productionen auf eine glänzende Weise bethätigt hat, welches hohe Kunststreben ihn beseelt.

Was den Vorwurf anbelangt, den man gewöhnlich mit der Bezeichnung „extrem" zu verbinden pflegt, so begreife ich nicht, wie man ihn auf rein theoretische Dinge, also auch auf bloße Ansichten und philosophische Entwickelungen mit einem Scheine von Recht ausdehnen will. In der Theorie giebt es nur eine Wahrheit, alles Andere ist Unwahrheit; wer dieser einen Wahrheit am nächsten kommt, verdient am ehesten unsern Beifall und unsere Zustimmung — mag der Unterschied zwischen seiner Lehre und der gegenwärtigen Praxis auch noch so groß sein. Etwas Anderes ist es mit der Praxis selbst: hier mag es Extreme geben. Gewöhnlich aber wird der Ausdruck „extrem" von Denen gebraucht, welche die Zukunft mit ihren nothwendigen Vollkommenheiten nur unter der Brille der Gegenwart mit allen ihren Gebrechen zu betrachten vermögen, welche z. B. meinen, es müsse und könne ein Zustand eintreten, wo Bach'sche Fugen ein Labsal für alle Menschen bilden, während die volksthümliche Kunst der Zukunft doch nur Elemente von Dem enthalten wird, was die Erzeugnisse unserer Kulturkunst dem beschränkten Sinne als einzig denkbare Kunst erscheinen lassen. Hierher dürfte passen, was W. selbst in seiner „Kunst und Revolution" über das „Ideal" sagt: „Das oft gepriesene oder verworfene Ideal ist in Wahrheit eigentlich gar nichts. Ist in Dem, was wir uns mit dem Wunsche des Erreichens vorstellen, die menschliche Natur mit ihren wirklichen Trieben, Fähigkeiten und Neigungen als bewegende und sich selbst wollende Kraft vorhanden, so ist das Ideal eben nichts Anderes, als der wirkliche Zweck, der unfehlbare Gegenstand unseres Willens; begreift das sogenannte Ideal dagegen eine Absicht, die zu erfüllen außerhalb der Kräfte und Neigungen der menschlichen Natur liegt, so ist dieses Ideal die Aeußerung des Wahnsinnes eines kranken Gemüthes, nicht aber des gesunden Menschenverstandes." Auf ähnliche Weise verhält es sich mit Dem, was man geneigt ist, extrem zu nennen: entweder gehört es in das Reich der absoluten Unmöglichkeiten und dann ist es allerdings eine Verrücktheit, oder aber es umschließt die sogenannte extreme Ansicht das Mögliche und ist dieses Mögliche gut und schön, so können wir nichts Besseres thun, als an seine Verwirklichung alle unsere Kräfte zu setzen und nur über das Wie der Ausführung einer theoretischen Ansicht könnten die Meinungen noch verschieden sein, nicht über das Was.

Was nun die Grundideen der W.'schen Schriften anbelangt, so ist es vor Allem die Liebe, nämlich jener Gegensatz des Egoismus, den er selbst einige Male mit dem polizeigefährlichen Ausdrucke „Kommunismus" bezeichnet, auf dessen Grundlage er sein ganzes herrliches Kunstgebäude aufführt. Seine Kunst kann freilich aber auch nicht eher bestehen, als bis die neue Religion, die Religion der wahren, thätigen Liebe den Egoismus, der jetzt die Welt und damit auch die Kunst beherrscht, völlig überwunden hat. Hieraus auch geht hervor, daß W.'s Ideen christlicher sind, als die seiner heuchlerischen Gegner, welche ihm aus seinen Zornesausbrüchen gegen das herrschende Christenthum einen Vorwurf machen wollen. Allerdings aber kennt W. weder eine Liebe der Schwachen unter sich — diese kann sich nur als Kitzel der Wollust äußern, noch eine Liebe des Schwachen zum Starken — diese ist Demuth und Furcht, noch endlich eine Liebe des Starken zum Schwachen — diese ist Mitleid und Nachsicht: sondern nur eine Liebe des Starken zum Starken — diese allein ist die Liebe, denn sie ist freie Hingebung an Den, der uns nicht zu zwingen vermag. „Nur starke Menschen kennen die Liebe, nur die Liebe erfaßt die Schönheit, nur die Schönheit bildet die Kunst; unter jedem Himmelsstriche, bei jedem Stamme, werden die Menschen durch die wirkliche Freiheit zu gleicher Stärke, durch die Stärke zur wahren Liebe, durch die wahre Liebe zur Schönheit gelangen können: die Thätigkeit der Schönheit aber ist die Kunst." (Kunst und Revolution.)

Nächstdem ist der Gegensatz hervorzuheben, den unsere „Kulturkunst" zu der Kunst W.'s bildet, die allein aus dem Leben hervorgehen kann, daher auch vor Allem ein schönmenschliches Leben und damit andere staatliche und gesellschaftliche Zustände, als die gegenwärtigen, bedarf und verlangt. „Die Kunst ist das Abbild des Lebens; nur aus dem Leben, aus dem einzig auch nur das Bedürfniß nach ihr erwachsen kann, vermag die Kunst Stoff und Form zu gewinnen. So wie nun aber der Mensch nicht eher das sein wird, was er sein kann

und sein soll, als bis sein Leben der treue Spiegel der Natur, die bewußte Befolgung der einzig wirklichen Nothwendigkeit, der inneren Naturnothwendigkeit ist — so wie der Mensch erst dann wirklich Mensch sein wird: ebenso wird auch die Kunst nicht eher das sein, was sie sein kann und sein soll, als bis sie das treue, bewußtseinverkündende Abbild des wirklichen Menschen und des wahrhaften, naturnothwendigen Lebens der Menschen ist oder sein kann — sie wird erst dann wirklich Kunst sein." Wer diesen vollständigen Gegensatz nicht richtig erfaßt und etwa da, wo W. als Philosoph von der Kunst im Allgemeinen spricht, an die modernen Erzeugnisse unserer Luxuskunst denkt, der wird niemals über die Bedeutung des W.'schen Buches ins Klare kommen.

Der Idee des wahrhaften Menschenthums, die schon im vorigen Artikel gebührend hervorgehoben wurde, entspringt nun auch die Philosophie W.'s von der ganzen Kunst, von der nothwendigen Vereinigung der rein menschlichen Kunstarten und der untergeordneten Stellung der bildenden Kunst zu der rein menschlichen Kunst. Hierüber ist schon früher ziemlich ausführlich gesprochen worden: der Untergang der bildenden Kunst in der rein menschlichen ist eine Nothwendigkeit, sobald die Idee des Menschenthums im Leben und damit auch wieder in der Kunst zur Geltung gelangt. Dies bedarf wohl kaum einer näheren Erörterung; erwähnt sei hier jedoch, was W. unter „Bildhauerei" über die Versteinerung des lebendigen menschlichen Kunstwerkes in der Plastik sagt. „So lange der Mensch sich selbst in thierischer Abhängigkeit von der Natur empfand, vermochte er die anzubetenden Mächte dieser Natur, wenn er auch bereits unter menschlicher Gestalt sie sich vorstellte, doch eben nur nach dem Maaße bildlich darzustellen, mit welchem er sich maß, nämlich in dem Gewande und und mit den Attributen der Natur, von der er sich thierisch abhängig fühlte; in dem Grade, als er sich, seinen eignen unentstellten Leib, sein eigenes, rein menschliches Vermögen, sich zum Stoff und Gegenstande künstlerischer Behandlung erhob, vermochte er aber auch seine Götter in freiester, unentstelltester menschlicher Gestalt, im Abbilde sich darzustellen, bis dahin, wo er endlich unumwunden diese schöne menschliche Gestalt selbst als eben nur menschliche Gestalt zu seiner äußersten Befriedigung sich vorführte. Wo Mythus und Religion im lebendigen Glauben eines Volksstammes lebten, hat auch zu jeder Zeit das speciell einigende Band dieses Stammes in diesem Mythus und dieser Religion gelegen. Die Hellenen begingen die gemeinsame Feier der Erinnerung ihrer gemeinschaftlichen Herkunft in ihren religiösen Festen, d. h. in der Verherrlichung und Verehrung des Gottes oder des Helden, in welchem sie sich als gemeinsames Ganze inbegriffen fühlten. Am Lebendigsten, wie aus Bedürfniß das immer weiter in die Vergangenheit Entrückte sich mit höchster Deutlichkeit festzuhalten, versinnlichten sie ihre Nationalerinnerungen endlich aber in der Kunst, und hier am unmittelbarsten in der Tragödie. Das lyrische wie das dramatische Kunstwerk war ein religiöser Act: bereits aber gab sich in diesem Acte, der ursprünglichen einfachen religiösen Feier gegenüber gehalten, das gleichsam künstliche Streben kund, willkührlich und absichtlich diejenige gemeinschaftliche Erinnerung sich vorzuführen, die im gemeinen Leben an unmittelbar lebendigem Eindrucke schon verloren hatte. Die Tragödie war somit die zum Kunstwerke gewordene religiöse Feier, neben welcher die herkömmlich fortgesetzte wirkliche Tempelfeier nothwendig an Innigkeit und Wahrheit in dem Grade einbüßte, daß sie eben zur gedankenlosen herkömmlichen Ceremonie wurde, während ihr Kern im Kunstwerke fortlebte. Kothurn und Maske aber waren religiös bedeutungsvolle Attribute, die vom Priester auf den Darsteller übergingen und diesem erst seinen wichtigen priesterlichen Charakter gaben. Wo nun eine Religion, wenn sie aus dem gemeinen Leben zu weichen beginnt, nur ihrem äußeren Gewande nach eigentlich noch kenntlich vorhanden ist, — dies Gewand aber, wie bei den Athenern, nur noch als Bekleidung der Kunst die Gestaltungen wirklichen Lebens anzunehmen vermag, da muß dieses wirkliche Leben als unverhüllter Kern der Religion auch unumwunden offen sich bekennen. Der Kern der hellenischen Religion war aber: Der Mensch. An der Kunst war es, dies Bekenntniß klar und deutlich auszusprechen: sie that es, indem sie das letzte verhüllende Gewand der Religion von sich warf und in voller Nacktheit ihren Kern, den wirklichen leiblichen Menschen zeigte. Mit dieser Enthüllung war aber auch das gemeinschaftliche Kunstwerk vernichtet: das Band der Gemeinschaft in ihm war eben das Gewand der Religion gewesen, der als unleugbarer Inhalt der Religion zum Vorschein gekommene wirkliche Mensch war aber nicht mehr der gemeinsame, von jenem Bande zur Geschlechtsgenossenschaft vereinte, sondern der egoistische, absolute, einzelne Mensch, — nackt und schön, aber losgelöst aus dem schönen Bunde der Gemeinsamkeit. Von hier ab beginnt für die weltgeschichtliche Menschheit bestimmt und entschieden der neue, unermeßlich große Entwickelungsgang von der untergegangenen geschlechtlich-natürlichen Nationalgemeinsamkeit zur rein-menschlichen Allgemeinsamkeit. Die Periode von diesem Zeitpunkte bis auf unsere Tage ist daher die Geschichte des absoluten Egoismus, und das Ende

dieser Periode wird seine Erlösung in dem Kommunismus sein. Der athenische Künstler aber, der das gemeinsame Kunstwerk der Tragödie vor seinen Augen sich zersetzen und zerschälen sah, blickte nach Sparta, wo der Kern dieses Kunstwerkes, der schöne urhellenische Mensch als ein lebendes Monument in die Neuzeit hineinragte und als lebloses Monument vergangener Schönheit hielt er diesen Menschen in der Bildhauerkunst für die lebendige Barbarei kommender Zeiten fest: die Bildhauerkunst erreichte ihre Blüthe genau da, als das menschlich gemeinsame Kunstwerk der Tragödie von ihrer Blüthe herabsank." Man wird diese Betrachtungsweise der griechischen Kunstentwickelung wahrscheinlich neu finden; auch in seinem Artikel „Kunst und Klima" bezeichnet W. die bildende Kunst der Griechen als einen Ueberfluß, eine Ueberfülle: er statuirt nun einmal keine andere, als eine wirklich lebendige menschliche Kunst.

(Schluß folgt.)

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen 2c.

Theodor de Witt, Op. 1. Psalmen und geistliche Gesänge. Sechs dreistimmige für Sopran- und Altstimmen zum Gebrauch in Vereinen, Schulen und Kirchen. — Berlin, Schlesinger. Pr. ¾ Thlr. Drei Stimmen, à 5 Sgr.

— — —, Op. 2. Psalmen und geistliche Gesänge. Sechs vierstimmige für Sopran- und Altstimmen zum Gebrauch in Vereinen, Schulen und Kirchen. — Ebend. Pr. ¾ Thlr. Vier Stimmen, à 5 Sgr.

Der Componist zeigt sich in diesen Gesängen von einer weit vortheilhafteren Seite als in den einstimmigen mit Pianoforte (Op. 3). In beiden Heften finden wir nicht nur eine gewandte technische Behandlung auf dem beschränkten Terrain, sondern auch namentlich den rechten Ton für diese Gesangsgattung angeschlagen. Frei von allem überflüssigen Schmucke ruht ihre Bedeutung in einem schönen, einfachen Gesange, der dem Wesen der Sache gemäß ist, und nichts gemein hat mit jener Ostentation von Frömmigkeit, wie sie die neuere Zeit zu bieten gewohnt ist. Der Componist hat es verstanden, für jedes Einzelne die richtige Stimmung zu treffen und festzuhalten. Sie sind nicht zu lang ausgesponnen; die Stimmen bewegen sich frei und fließend, und bieten keine Schwierigkeit in der Ausführung. Sie seien Denen, die Gebrauch davon machen können in Vereinen oder beim kirchlichen Ritus, zur Beachtung warm empfohlen.

C. F. Rungenhagen, Op. 48. Domine salvum fac regem, für Solostimmen und gemischten Chor. — Berlin, Schlesinger. Pr. ⅙ Thlr.

Die Soli bilden vier Männerstimmen, den Chor Sopran und Alt mit Männerstimmen in vierstimmiger Besetzung. Das Ganze hat eine schöne, ruhige Haltung, die dem Geiste des Textes entspricht. Die bezeichnete Behandlung macht es durch Mannichfaltigkeit der Färbung und geschickte Ausführung und Vertheilung der Soli und des Chores zu einer sehr wirksamen und zweckentsprechenden Composition.

Em. Klitzsch.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Carl Richter, Op. 2. Drei Charakterstücke für das Pianoforte. — Berlin, Damköhler. Pr. 22½ Sgr.

Mit lebhaftem Interesse haben wir dieses Heft durchgesehen und können einem Componisten, der schon in einem Op. 2 so Anerkennenswerthes leistet nur Glück wünschen und ihn aufmuntern, auf der betretenen Bahn rüstig fortzugehen. Ist auch hin und wieder in diesen Charakterstücken der Einfluß Mendelssohn's nicht zu leugnen, ja scheint dieser Meister sogar ein ganz besonderer Liebling des Componisten zu sein, so wahrt Letzterer doch stets so weit seine Selbstständigkeit, daß er nicht zu einem bloßen Nachahmer seines Vorbildes wird. Man kann es übrigens bei einem Op. 2 gar nicht einen Fehler nennen, wenn man in ihm hier und da die Schreibart irgend eines schon anerkannten Meisters findet — ist dies doch auch in den ersten Werken der größten Meister der Fall — nur darf der fremde Einfluß nicht so stark überwiegend sein, daß das Ganze zur Nachbeterei wird. Richter zeigt in diesem Werkchen, daß er es im Stande ist, in späteren Compositionen ganz unabhängig aufzutreten und es wird uns daher freuen, recht bald wieder ein Erzeugniß seiner Muse zu Gesicht zubekommen. Die drei Charakterstücke führen den Namen: Märchen, Lied und Romanze; das Märchen (E-Dur) ist ein äußerst lebendiges und spannendes Musikstück, welches seinem Titel vollkommen entspricht, denn man glaubt wirklich eine geheimnißvolle Sage in diesen Tönen zu vernehmen. Das Lied (H-Dur) ist eine sehr melodiöse und gefäl-

lige Composition, die sich ganz richtig in den Schranken des einfachen Liedes hält; complicirter und ausgeführter ist die Romanze (H-Moll, später H-Dur): sie hat einen mehr düsteren Charakter und bildet daher gegen das vorhergehende Lied einen wahren Contrast. Alle drei Musikstücke bekunden jedoch neben einer ergiebigen Phantasie auch das Vermögen des Componisten, seine Gedanken in das vortheilhafteste Licht zu stellen, so wie eine genaue Kenntniß des Instrumentes, welches, wenn auch etwas schwierig, doch stets so behandelt ist, wie es seine Natur verlangt. Wir machen Freunde guter Claviermusik auf dieses Werkchen aufmerksam und wünschen, daß es die Anerkennung finden mag, die es verdient.

F. W. Markull, Op. 19. Waldblumen für Pianoforte. 1stes Heft. — Königsberg, Pfitzer und Heilmann. Pr. 20 Sgr.

Ein schon vielfach ausgebeutetes, aber doch stets dankbares Feld für die Kunst ist das der Schilderungen der Natur: hier vermag ein jeder Künstler, der für letztere Sinn hat, der ihre stumme Sprache versteht, die schönsten Gedanken zu schöpfen, an ihr, der ewig Unveränderlichen und doch immer schönen Natur, kann er sein Herz erwärmen und sich zu neuen Schaffen begeistern. Der Componist des vorliegenden Werkes hat das verstanden: er führt uns in die Waldeinsamkeit und besingt mit empfundenen Melodien jedes einzelne Blümchen, das er findet, legt jedem eine Sprache in den Mund, die seinem Charakter angemessen ist und bindet einen duftenden Strauß von den einfachen Waldkindern. Wir wüßten wirklich nicht, welchem der vier in diesem Hefte enthaltenen Musikstücke wir den Vorzug geben sollten, ein jedes ist schön in seiner Art: das Maiblümchen mit seinen zarten, fast wehmüthigen Tönen, die wilde Rose in ihrer stolzen Pracht, das Veilchen in seiner Anspruchslosigkeit, der Nachtschatten mit der etwas düsteren Färbung. Wer noch Sinn für die einfache schöne Natürlichkeit und für die sinnige Romantik hat, die unsere deutsche Musik vor jeder anderen auszeichnet, wird gewiß beim Durchspielen dieses Heftes einen wahren Genuß haben.

F. G.

Aus Dresden.

December 1850.

Ich beginne mit den Concerten dieses Monats, um später den Opern desselben eine Uebersicht der Opern vom ganzen Jahre anschließen zu können.

Der Monat December brachte zunächst noch zwei Lipinski'sche Quartett-Akademien, und in ihnen: ein D-Dur- und ein G-Dur-Quartett von Haydn, das Quintett in G-Moll von Mozart, das F-Moll-Quartett von Reissiger, die Quartette in Es-Dur (Nr. 10) und A-Dur von Beethoven. Lipinski's Repertoir ist allerdings ein einseitiges, aber von einer Einseitigkeit, die man kaum zu tadeln wagen darf: nächst Haydn, Mozart und Beethoven hat Lipinski hier in Dresden nichts gespielt, als ein oder zwei Mal einen Boccherini und einige Male den obigen Reissiger. Nun sollte man freilich meinen, daß da, wo ein Quartett von Reissiger für würdig erachtet wird, auch die Quartette Franz Schubert's, Mendelssohn's und Robert Schumann's — von Spohr und Onslow nicht einmal zu reden — am Platze sein dürften: — haben die Lebenden ja doch das erste Recht. Man würde jedoch sehr irren, wenn man da Grundsätzlichkeit annehmen wollte, wo in Bezug auf die Ausnahmen von der Regel im besten Falle nur eine edle — Uneigennützigkeit entscheidet: Lipinski spielt die drei großen Classiker allerdings aus Grundsatz, Reissiger jedoch — doch nein, diesen spielt er ebenfalls aus Grundsatz. Während der letzten Winter war die neuere Musik in den Soireen der Frau Clara Schumann und des Hrn. Concertmstr. Schubert hinreichend vertreten: sie hatten sich einer regen Theilnahme von Seiten des Publikums zu erfreuen, und brachten neben der Claviermusik Beethoven's namentlich die Werke Mendelssohn's, Franz Schubert's, Schumann's und Gade's zu Gehör; auch die Namen Spohr und Onslow fehlten nicht, eben so wenig der des alten Bach. Wenn in jener Zeit die gleichzeitigen Lipinski'schen Akademien nicht lebhaft besucht waren, so mochte man dies mit Recht auf Rechnung des Umstandes setzen, daß das Publikum sich nach zwei Seiten hin zu theilen hatte, und auf der einen der Reiz der Neuheit lockte. Wenn aber auch in diesem Winter, wo Lipinski allein das Quartett-Feld behauptet, ein nur spärlicher Besuch seiner Akademien stattfindet, so beweist dies entweder, daß das Publikum für die Meisterwerke der bedeutendsten Instrumentalcomponisten hier ein sehr kleines ist, oder — was wahrscheinlicher — daß diesem Publikum die Preise zu hoch sind. Da man nun überhaupt wahrhafte Theilnahme an classischer Musik und Ueberfluß an Geld nur sehr selten vereint vorfindet, so sollte vornehmlich in Anbetracht der schlechten Zeiten der „erste" Hr. Concertmeister wirklich ein wenig mehr der Menschlichkeit Raum geben: in einer größeren Fülle des Saales würde er den Lohn für seine Selbstverleugnung finden. — Am Abende des ersten Weihnachtsfeiertages verwirklichten einige pauvre Mitglie-

der des bankerott gewordenen zweiten Theaters den kühnen Gedanken einer Soirée zum Besten ihrer kranken Geldbeutel. Die wesentlichen Productionen derselben fielen ihren besser beschlagenen Collegen vom Hoftheater anheim, die mit rühmenswerther Noblesse die Sorge übernommen hatten, ein zahlungsfähiges Publikum herbeizuziehen. Das Programm war jedoch so reizlos für meinen musikalischen Sinn, das Weihnachtsfest hatte mich so menschlich gestimmt, und die Töne der großen Messe von Hasse klangen mir noch so vernehmlich in den Ohren, daß ich mich ohnmöglich zu dem Opfer eines Besuches dieser Soirée entschließen konnte: — auch ein Berichterstatter, namentlich einer mit meinem kindlichen Gemüthe, hat seine schwachen Stunden, in denen er mehr Mensch, als Berichterstatter ist. — Zunächst steht nun eine zweite Soirée der Frl. Marie Wieck in Aussicht: man sagt, daß die freien Conferenzen in geheimnißvollem Zusammenhange mit diesem ersten Concertereignisse des neuen Jahres stehen.

An Opern gab es: Robert der Teufel (3mal), Der Prophet, Capuleti, Martha, Die weiße Dame und Der Vampyr von Marschner (2mal). — Im Robert trat die von mir schon früher erwähnte und neu engagirte Frl. La Grua zum ersten Male als Alice auf. Sie ist die Tochter der ehemals berühmten Sängerin Funk und eines tenorirenden Italieners, der hier durch ein Rencontre mit dem verstorbenen Kapellmstr. Morlacchi zu einer gewissen Berühmtheit gelangt ist; neben dieser echten Abstammung ist sie auch noch Schülerin von Garcia und von der Ungher-Sabatier. Als Anfängerin leistet diese Tochter und Schülerin recht Beachtenswerthes, als fertige erste Sängerin, wofür sie Vatereitelkeit und Theaterintendanz ausgiebt, leistet sie jedoch nur Mäßiges. Ihre „Donna Anna" steht in Aussicht: das ist keine kleine Aufgabe. Durch sie wird unsere vor Kurzem noch bedeutende Ebbe an ersten Sängerinnen zur ziemlich hohen Fluth; wir haben jetzt blos vier: Frau Krebs, Frl. Schwarzbach, Frl. Bunke und Frl. La Grua. — Der Vampyr war nach einer 13jährigen Ruhe vom Kapellmstr. Reissiger sehr gut einstudirt worden, wie die gelungene erste Vorstellung dieser Oper bewies; namentlich leistete Hr. Mitterwurzer in der Titelrolle Vortreffliches. Das Publikum gab eine rege Theilnahme zu erkennen: doch traue ich der Beständigkeit dieser Theilnahme nicht recht. In der That verletzt auch das Süjet dieser Oper den feineren Sinn des gewählteren Publikums, und diesen ersten Eindruck vermag selbst die Frische der Musik nicht zu balanciren: für den gemeinen Troß aber ist die Musik nicht schlecht genug. — Von Prophetenliteratur diesmal nur, daß die letzte Vorstellung der unvermeidlichen Oper an einem Sonntage und bei herabgesetzten (gewöhnlichen) Preisen ein leeres Haus vorgefunden hat. — Vom Neueinstudiren einer Wagner'schen Oper ging vor einiger Zeit sehr stark die Rede, namentlich soll sich unser erster Tenor recht angelegentlich dafür verwendet haben: doch wird es nicht dazu kommen. Wie würde es sich auch schicken, wenn man die Diplomaten, welche sich jetzt in Dresden den ganzen Tag lang mit der Herstellung der deutschen Glückseligkeit eben so unnöthiger als vergeblicher Weise abmartern, nach solcher Mühsal Abends mit der Oper eines Hochverräthers oder wohl gar mit dem Erzdemagogen Rienzi in leibhaftiger Darstellung regaliren wollte? — Es ist eine längst ausgemachte Sache, daß die Kunst blos der Fürsten wegen vorhanden ist: folglich muß man es schon für übertriebene Gnade und Schonuug, für eine ganz falsch verstandene Humanität ansehen, wenn die Werke eines „Republikaners" nicht dem Scharfrichter, sondern blos der Vergessenheit übergeben werden!

Ich gebe nunmehr eine Uebersicht von den Opernvorstellungen des ganzen Jahres **1850**: aus den Zahlen wird man am besten auf das Maaß von Kunst schließen können, bis zu welchem die Theaterdirection mit den höchst eigenthümlichen Begriffen von Kunst sich herabläßt. Wahrscheinlich sind die Verhältnisse der übrigen deutschen Theater um kein Haar anders beschaffen, eher dürfte das Dresdner noch eine rühmliche Ausnahme vor vielen anderen behaupten, und so wird meinen Zahlen wohl eine mehr als blos locale Beweiskraft beizulegen sein. Abgerechnet den wunderschönen Monat Mai, der uns durch 13 Vorstellungen der Italiener stellenweise verbittert wurde, gab man im Jahre 1850 20 Opern in 96 Vorstellungen; davon kommen allein 49 Vorstellungen auf Meyerbeer und Flotow (41 Vorstellungen auf Prophet und Martha), 15 Vorstellungen auf Rossini, Bellini und Donizetti, 16 Vorstellungen auf Mehul, Cherubini, Spontini, Boieldieu und Cimarosa, 16 Vorstellungen auf Mozart, Weber, Marschner und Lortzing. Die große Oper zählt 41 Vorstellungen von 5 Werken: Robert, die Hugenotten, der Prophet, Tell und Cortez; die Dialog-Oper 33 Vorstellungen von 10 Werken, unter denen freilich alle Zeiten, alle Style, die verschiedensten Gattungen und die verschiedensten Componisten, nämlich: die Regimentstochter, Czaar, die heimliche Ehe, Figaro's Hochzeit, die Zauberflöte, der Freischütz, der Vampyr, Jacob, der Wasserträger und die weiße Dame; 22 Vorstellungen von 5 Werken kommen auf die italienische Lyrik und den großen Deutschen Flotow, nämlich: Norma, Capuleti, die Nachtwandlerin, Stradella und Martha. Wo Meyerbeer mit der Zahl 35 figurirt, kann es Mozart na-

türlich nur auf 4 und Gluck auf 0 bringen; wenn Flotow 14 gilt, kann Weber selbstredend nur 6 und Wagner 0 gelten. Wo der Prophet 29 Abende in Anspruch nimmt, können für Cortez höchstens 5 Abende übrig bleiben, und wenn Martha mit 12mal allerdings noch viel zu selten, so ist doch der Wasserträger mit 3mal offenbar schon viel zu oft aufgeführt worden.

Im Januar 1851. L — i.

Leipziger Musikleben.

Der Corsar, Oper von J. Rietz (Schluß). Zehntes und elftes Abonnementconcert.

Die Musik dieser Oper zeigt durchgehend den denkenden und gebildeten Musiker, und man kann sie mit vollem Rechte eine gute nennen, wenn sie auch nicht ganz den Anforderungen entspricht, die man an ein dramatisches Werk stellen darf. Vor Allem überwiegend ist der harmonische Theil des Ganzen, während das melodische Element — vielleicht durch eine allzureiche Harmonisirung und Instrumentirung — etwas zu sehr in den Schatten tritt. Beide aber, so geistvoll und geschickt sie durchgehend sind, ziehen jedoch eben dadurch das Interesse allzusehr von der Handlung auf der Bühne ab und wenden es mehr dem Orchester zu. Eine wahrhafte Befriedigung davon kann jedoch nur der Kenner, der Musiker von Fach haben, während das große Publikum im Theater, für welches doch am Ende Opern geschrieben werden, sich dabei langweilt. Wir wollen damit durchaus nicht sagen, daß man à la Donizetti, Flotow und Consorten schreiben soll, man muß aber das Gute, das man geben will, der nicht musikalischen Majorität mundrecht machen, wie es z. B. Mozart und Weber gethan haben, man muß sich als dramatischer Componist etwas mehr dem Fassungsvermögen der Menge accommodiren. Es ist wohl nicht leicht, hierin das Richtige zu treffen, von einem Mann wie Rietz jedoch, der so viel Theaterroutine hat, kann man dies mit Recht verlangen. Ein Hauptfehler dieser Oper ist ferner der, daß Alles in ein zu helles Licht gestellt ist — es ist ein Gemälde ohne Schatten, ähnlich hierin der Schumann'schen Genoveva. Auf die weniger bedeutenden Stellen, die nothwendig in jedem Gedicht vorkommen müssen, um eben die glänzenderen zu heben, ist ein viel zu großer Ausdruck gelegt, und namentlich ist dies in den Recitativen der Fall, welche überreich instrumentirt sind und dadurch unklar werden. Was wir dann noch vermißten war die Einheit im Styl: ein Feind aller Reminiscenzenjägerei fielen uns doch hin und wieder andere Componisten ein, vorzüglich Mozart, Mendelssohn, Schumann, ja sogar einmal Auber bei dem Chore zu Anfange des zweiten Actes, welcher uns unwillkürlich an den Marktchor in der Stummen erinnerte. Es waren dies durchaus nicht dieselben Melodien, wohl aber die Schreibart und die Wendungen der genannten Meister. Bei all' diesen etwaigen Mängeln jedoch ist nicht zu verkennen, daß die Oper auch in der Musik großartige Momente hat, die gern kleinere Schwächen vergessen machen. So ist z. B. der Schluß des zweiten Actes und vor Allem das Duett zwischen Bianca und Matteo im dritten Act, wo er sich als Corsar zu erkennen giebt, von hinreißender Wirkung und voll ächt dramatischen Geistes. Ein Hauptvorzug des Werkes ist es ferner, daß der Componist die formelle Einheit mit Glück und Geschick angestrebt hat: er geht hierin nicht so weit, als Schumann, welcher mit einem Schlage diese Neuerung einführen wollte, sondern hat hierin ganz das richtige Maaß gehalten. Ob der Componist zu dieser Oper eine Ouvertüre geschrieben hat und dieselbe nur wegen der Länge des Werkes weggelassen wird, wissen wir nicht; jedenfalls würde es aber dem Ganzen zum Vortheil gereichen, wenn eine solche mitgegeben würde.

Die Darstellung war eine sehr gelungene zu nennen: Hr. Widemann als Matteo, Hr. Behr als Juliani und Hr. Brassin als Barbarini überwanden mit anerkennenswerthem Eifer die vielen Schwierigkeiten ihrer Rollen; eine ganz vorzügliche Leistung ist aber die der Frl. Mayer als Bianca. Mit hoher Auffassung gab sie den großartigen Charakter ihrer Heldin wieder und verstand es, alle die widerstrebenden Gefühle der Liebe, des Patriotismus, der Aufopferung in das glänzendste Licht zu stellen.

Wie in der Regel alle Jahre das Concert, welches auf den Neujahrstag fällt, ein ganz besonders gewähltes Programm hat, so auch dies Mal. Bach's Cantate: „Ein' feste Burg ist unser Gott" eröffnete das Ganze, wurde jedoch, wahrscheinlich wegen Mangel an den dazu nöthigen Gesangskräften, nicht vollständig gegeben; man begnügte sich mit den übrigens sehr gut ausgeführten Chören zu den Luther'schen Worten. Auf dieses Bach'sche Werk folgte ein in seiner Sphäre nicht minder bedeutendes, die Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis von Gluck mit dem Mozart'schen Schluß, welche in ihrer edlen classischen Einfachheit nicht verfehlte einen großen Eindruck auf die Hörer zu machen. Demnächst kam der 95ste Psalm von Mendelssohn zur Ausführung, leider war jedoch derselbe in Bezug auf die Soli ungenügend, denn wenn sich auch die Frl's. Klassig und Bleyel,

so wie Hr. John alle Mühe gaben, so reichen deren Kräfte, wenigstens für jetzt, keineswegs zur Bewältigung einer so schwierigen Aufgabe aus. Die prachtvolle Ouvertüre Op. 124 von Beethoven, welche den ersten Theil beschloß, ging bis auf ein kleines Versehen in den Holz-Blasinstrumenten im Andante vortrefflich; die beste Leistung an diesem Abende war jedoch die Ausführung der Mozart'schen C-Dur-Symphonie mit der Fuge, welche den zweiten Theil bildete. Dieses ewig junge und frische Werk ward mit der innigsten Begeisterung vorgetragen und zeigte von Neuem, daß das wahre Schöne für alle Zeiten schön bleiben und stets den Weg zum Herzen finden wird.

Im elften Concerte hatten wir das Vergnügen Frau Auguste v. Strantz wieder zu hören: sie sang die Arie: „Heilig, heilig" von Händel und Recitativ und Arie aus der Italienerin in Algier von Rossini. Leider schien Frau v. Strantz nicht recht disponirt zu sein — wohl die Folge eines längeren Unwohlbefindens — denn ihre schöne Altstimme konnte sich nicht in dem Maaße geltend machen, wie bei ihrem ersten Auftreten. In der Händel'schen Arie war dieser Uebelstand noch bemerkbarer als in der Rossini'schen; bei letzterer schien sich der die Stimme umgebende trübe Schleier zu lüften, und Frau v. Strantz sang sie trotz der Indisposition sehr brav. Das Einzige, was wir dieser übrigens trefflichen Sängerin wünschen möchten. wäre etwas mehr Leben und Feuer im Vortrag, namentlich in der leidenschaftlichen italienischen Musik: vermag sie sich das noch anzueignen, so kann man sie bei ihren großen Mitteln und ihrer vortrefflichen Schule sicher zu den besten Concertsängerinnen rechnen. — Hr. W. Haake — Mitglied des Orchesters — blies eine von ihm selbst componirte Phantasie für die Flöte; Vortrag, Ton und Fertigkeit sind bei Hrn. Haake ausgezeichnet, er überwand mit Leichtigkeit die größten Schwierigkeiten und erhielt reichen Beifall von Seiten des Publikum. Dieser konnte jedoch nur seinem Spiele gelten, denn die Composition stand auf keiner hohen Stufe und schien nur darauf berechnet zu sein, die Virtuosität des Vortragenden in ein möglichst helles Licht zu stellen. Das Werk bestand aus einer sehr langen Einleitung mit vielen Schnörkeln, Cadenzen ꝛc., welcher vier Variationen über das Thema der bekannten Schlußcavatine aus der Nachtwandlerin folgten. Diese Letzteren erregten einige Male die Heiterkeit des Publikums, wir zweifeln aber sehr daran, daß der Componist diese Wirkung beabsichtigt hatte. — Das Concert wurde mit der Ouvertüre zu Anacreon von Cherubini eröffnet, der erste Theil schloß mit Weber's Jubel-Ouvertüre und den zweiten Theil bildete Schumann's B-Dur-Symphonie. Diese drei Tonwerke wurden sämmtlich in der Vollkommenheit gegeben, wie wir es in den Abonnementconcerten gewohnt sind.

F. G.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Die vierzig französischen Bergsänger an den Pyrenäen, oder, wie sie sich selbst nennen, das „Conservatorium für Ausbreitung religiöser, nationaler und classischer Musik zu Bagnères de Bigorre", gaben am 4ten Januar ein „großes Pastoral- und Nationalconcert" in dem großen Saale der Buchhändlerbörse. Die Sänger erschienen alle, mit Ausnahme des Hrn. Prof. Azéma aus Paris, welcher die Baritonsolos sang, in ihrer Landestracht, und zogen mit ihrer Fahne in Reih' und Glied auf das Orchester, während ein unsichtbares Blas-Musikcorps einen beliebigen Marsch von Gungl oder irgend einem anderen derartigen Geiste spielte. Kann man auch an die Leistungen dieser vierzig Bergsänger durchaus keinen hohen künstlerischen Maßstab legen — sie sind ja blos eine Volksgesangsschule — so ist doch auch nicht zu verkennen, daß ihr Gesang manches Anziehende hat. Es ist eine eigenthümliche Sache mit echt nationaler Musik: man hört sie immer gern, selbst wenn man nicht dem Volke angehört, dem sie entsprungen ist. Die Lieder und Tänze, welche unmittelbar in der Mitte eines Volkes entstanden sind, haben — wenn dieses Volk nicht gerade zu den ganz oder halb wilden gehört — stets einen gewissen Reiz: sie sind gleichsam das wohlgetroffendste Conterfei des betreffenden Volkscharakters. Die französische National-Musik zeichnet sich aber ganz besonders durch Eigenthümlichkeit aus: der äußerst scharf ausgeprägte Rhythmus, die häufigen Orgelpunkte und vor Allem die stets ansprechenden und zierlichen Melodien, in denen sich oft eine gewisse Sentimentalität kundgiebt, sind die hervorstechendsten Züge derselben. Wir haben Gelegenheit gehabt, die französischen Volksgesangsweisen oft an Ort und Stelle zu hören; der stets heitere und leichtblütige Franzose beginnt sogleich sein Lied, wenn er mit mehreren Anderen seines Gleichen zusammen kommt. Namentlich hört man diese Lieder von den einzelnen Trupps marschirender Soldaten, oder von Bauern, die gemeinschaftlich eine Arbeit verrichten oder nach der Stadt ziehen. Der Inhalt dieser Lieder bezieht sich gewöhnlich auf die Liebe, das Glück des Land- oder Soldatenlebens, die Freiheit, das Vaterland ꝛc., selten findet man ein Trinklied, welches letztere in Deutschland bekanntlich eine große Rolle spielt. Aus dieser reichen Fundgrube des Volksgesanges haben auch die großen französischen Componisten reichlich geschöpft, und daher kommt es auch, daß diese nicht nur in Frankreich, sondern auch in anderen Ländern so sehr beliebt sind. Solche Gesänge nun sind es, die uns die vierzig französischen Bergsänger vortrugen, und mit denen sie sich die lebhafteste Theilnahme der

Hörer zu erwerben wußten. Die Ausführung dieser Lieder war in Bezug auf ihre große Präcision und ein Piano, wie wir es kaum noch von einem so starken Chore gehört haben, lobenswerth. Der größte Theil der Stimmen war kräftig und wohlklingend, besonders der Tenöre und der Bässe. Weniger kann man das von dem Discant und Alt sagen, welche Stimmen von Knaben gesungen wurden; diese waren etwas grell und schreiend, und verdarben oft die schöne Wirkung, welche die Gesänge im Allgemeinen machten. Besonderes Lob verdient aber der Solo-Gesang des Hrn. Azéma; derselbe hat einen angenehmen und äußerst biegsamen Bariton. Er sang seine Partien mit innigem Gefühl, Verständniß, musterhaft reiner Intonation und äußerst deutlicher Textaussprache, welche letzten beiden lobenswerthen Eigenschaften auch der Chor im Allgemeinen hatte. Diese Reinheit der Solostimme ist um so mehr anzuerkennen, als diese keinen Anhalt an einer Instrumentalbegleitung hatte, und oft ziemlich lange Strophen auch ohne Begleitung des Chores sang. — Am nächsten Tage gaben die Sänger noch ein geistliches Concert in der Universitätskirche, und dann sangen sie noch zwei Mal zu dem öffentlichen römisch-katholischen Gottesdienst.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Am 4ten Januar veranstaltete Frl. Marie Wieck eine musikalische Soirée in Dresden. Sie spielte das Es-Dur Trio, Op. 1, von Beethoven und die Sonate Op. 69 mit Hrn. F. A. Kummer, außerdem Barcarole von Schulhoff, Jagdlied aus den Waldscenen von Schumann, Phantasie über das Sextett aus Lucia von Liszt, und Aufforderung zum Tanz von Weber. Hr. Kummer trug ein Solo eigener Composition für Violoncell vor. Unterstützt wurde das Concert von den HH. Rudolph und Braham aus Leipzig durch beifällig aufgenommenen Gesang.
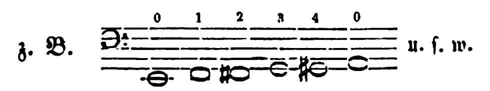
Für praktische Musiker.

Ueber den Contrabaß.

Vor längerer Zeit war in diesen Bl. einmal viel die Rede von dem Contrabasse, worauf nach einer Pause, Hr. A. Müller sich (Bd. 30, Nr. 45) über meine Anleitung den Contrabaß zu spielen (Chemnitz bei Häcker) aussprach. Manches wurde zwar in diesen Aufsätzen begründet, aber gar Manches nicht erledigt, so daß ich mich sowohl in meinem persönlichen Interesse, als auch in dem der Kunst überhaupt veranlaßt fühle, dieses wichtigen Zweiges der Instrumentalmusik nochmals zu gedenken und dem geehrten Publikum meine, auf vieljährige, practische Erfahrung gegründete Meinung vorzulegen. Um jedoch die geehrten Leser nicht mit unnöthigen Wiederholungen zu ermüden, erlaube ich mir den Aufsatz über die Behandlung des Contrabasses, welcher Bd. 28, Nr. 45 seinen Anfang nimmt, nur beziehungsweise und überhaupt auch nur diejenigen Punkte zu berühren, bei denen ich Hrn. M.'s Ansicht nicht theilen kann. Der Verfasser jener Aufsätze, Hr. A. Müller hat, obgleich dessen mannigfache Verdienste um den Contrabaß gewiß überall, und mit Recht anerkannt werden, nebst ganz zweckmäßigen und vortheilhaften, doch auch solche Grundsätze, Regeln und Meinungen aufgestellt, welche schwerlich zu dem vorgesteckten Ziele führen können; diesen letztern das Resultat der eigenen Erfahrungen entgegen zu stellen, halte ich nun für Pflicht eines jeden competenten Contrabassisten, und ergreife, da dies bis jetzt andererseits nicht geschah, als Verfasser der genannten Anleitung, somit das Wort.

In der Vorrede zu meiner Anleitung wäre allerdings „eine ganz ausbeutende Beleuchtung aller vorhandenen Ursachen, warum gute Contrabassisten so selten sind," (wie Hr. M. Bd. 30, Nr. 45 glaubt), an seinem Platze gewesen, allein was wäre damit der Kunst, oder auch nur dem Contrabaßspiele genützt? — das Werkchen wäre stärker, mithin auch theurer geworden, folglich wäre einem Jeden (den Schülern sogar wesentlich nutzlos) das Beschaffen desselben nur wesentlich erschwert. — Bei dem Bogen empfehle ich den Kopf mit Blei auszufüllen, und muß, obgleich Hr. M. Bd. 30, Nr. 45 dies nicht für gut hält, dabei verbleiben, denn: der Bogen ist ohne dies Hülfsmittel am Ende der Stange durch den Frosch ungleich schwerer als am Kopfende, so daß der Spieler die Hauptschwere desselben in der Hand hat und auf diese Weise die Töne nur durch Kraftaufwand hervorbringen kann, indeß der mit Blei ausgefüllte Kopf ein Gegengewicht giebt, welches die Kraft des Spielers wesentlich unterstützt, mithin Vortheile gewährt, die selbst der kräftigste Bassist nicht verschmähen wird. Ein Contrabassist, dem es nicht an der nöthigen körperlichen Kraft und Größe fehlt (s. Bd. 28, Nr. 45), seinem colossalen Instrumente zu imponiren", muß wohl so viel Kraft besitzen, einen mit Blei (es versteht sich nicht übertrieben) erschwerten Bogen mit der erforderlichen Gewandheit zu regieren. — Bei

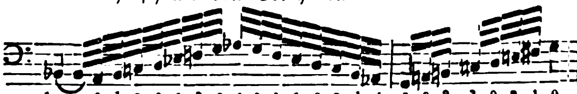
der Stellung des Körpers dürfte sich meine Angabe: „Beim Gebrauche der tiefsten Saite kann man den eigenen Körper ein wenig nach der rechten Seite biegen", in der Praxis wohl rechtfertigen, besonders wenn der (Bd. 30, Nr. 45) gar nicht erwähnte Nachsatz: „jedoch dürfen alle Bewegungen immer nur kaum bemerkbar sein, wie überhaupt mit vieler Sorgfalt darauf zu achten, daß die Haltung stets gerade und ungezwungen, und jede unnöthige Bewegung zu vermeiden ist", gehörig berücksichtigt wird, denn: Ohne diese leichte Biegung des eigenen Körpers, würde ein Contrabassist, dessen Körpergröße der Anforderung in Bd. 28, Nr. 45 entspricht, den Kopf des Instrumentes von sich halten, oder gar ein wenig in die Knie sinken müssen, um seinen Bogen winkelrecht auf der tiefsten Saite führen zu können. — Was die Haltung des Bogens betrifft, so kann, wenn es blos darauf ankäme, ob der zweite und dritte, ob der dritte und vierte Finger in den Frosch eingreifen, wohl keine Rede davon sein, daß einerseits „eine unnatürliche, gezwungene Haltung hervorgebracht wird, welche das sogenannte Hacken, Hauen, (Aufdiesaitenwerfen) des Bogens unterstützt", andererseits „der Bogen weit natürlicher zu halten ist," weil bei der einen wie bei der anderen Art nicht blos die Haltung der Hand eben so natürlich und ungezwungen, sondern auch die Bogenführung hinsichtlich des Kraftaufwandes und der Gewandheit ganz gleich bleibt; hierbei kann es lediglich nur darauf ankommen, die zweckmäßigste, den Anforderungen an die rechte Hand entsprechendste Haltung anzunehmen. Greift man nun nach Hrn. M.'s Vorschrift (Bd. 30, Nr. 45 und Art. 2. Bd. 29, Nr. 29) mit dem Mittel- und Ring-Finger in den Frosch ein, so ergiebt sich: 1) daß der außerhalb des Frosches freiliegende kleine Finger hinderlich ist, 2) daß der Gegendruck und die Reibungen des Frosches auf den empfindlichsten Theil der Hand (zwischen den Gold- und kleinen Finger) fallen, wodurch mindestens die Ausdauer geschwächt wird, 3) daß zur Stange zu tragen jedenfalls der Mittelfinger, als der Längste, dem Zeigefinger vorzuziehen ist, 4) daß die Verrichtungen der Finger überhaupt zu ungleich vertheilt sind, und 5) endlich und hauptsächlich, daß der Wechsel vom col'arco zum pizzicato, und umgekehrt, eine förmliche Revolte der ganzen Hand erfordert. Nach der in meiner Anleitung angeführten Haltung des Bogens, wo der Ring- und kleine Finger in den Frosch zu liegen kommen, sind dagegen nicht nur die Verrichtungen der Finger gleichmäßig und in alle Finger vertheilt, sondern es darf beim Wechsel des col'arco mit picc. nur der Ringfinger aus dem Frosche und wieder hinein gelegt, bei einzelnen pizz. Tönen sogar die Hand blos gedrehet werden, und deshalb glaube ich berechtigt zu sein, die letztere als die vortheilhaftere aufzustellen. — Bei der Haltung der Finger der linken Hand behauptet Hr. M. (Bd. 30, Nr. 45), daß es falsch sei „die Finger auszustrecken und sie mit dem ersten Gliede so fest aufzulegen u. s. w. Der Contrabassist müsse die Mittelstraße zwischen dem Legen und völligen Stellen einschlagen, deshalb dürfe auch der Daumen nicht mit dem ersten Gliede unter den Hals angelegt werden, sondern er müsse mehr in der Gegend des ersten Gelenkes gegen die rechte Seite des Contrabaß-Halses hin seine Verrichtung vollziehen". Dabei finde ich keinen wesentlichen Unterschied, denn: die ganze Differenz, sowohl bei der Lage des Daumens, als auch der der übrigen Finger überschreitet kaum eine Haarbreite. — Klar genug dürfte aber der Beweis vorleuchten, daß namentlich meine Vorschriften hinsichtlich des Fingersatzes einzig nur auf dem (Bd. 30, Nr. 45) gegen mich angeführten Grundsatze: „der Contrabaß will mit der natürlichsten und zweckmäßigsten Anwendung der menschlichen Kräfte behandelt sein, wenn er seiner Bestimmung bestens entsprechen soll": beruhen, denn: 1) ist schwerlich etwas natürlicher als zu den (zwischen den leeren Saiten liegenden) vier Tönen, alle vier (zum Greifen dienenden) Finger gleichmäßig zu gebrauchen:

z. B. 

u. s. w.

2) kann nichts zweckmäßiger sein, als in der ersten Lage, ohne springen, oder rutschen zu müssen, alle Töne und dadurch die möglichst sichersten Regeln für jede vorkommende Passage zu erhalten, z. B.
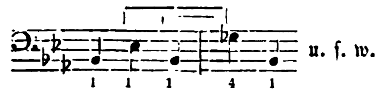
2te Symphonie von Beethoven.



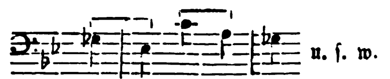
Bem. Auf einem für Orchestermusik nicht zu schwach bezogenen Contrabasse, (nach dem Grundsatze (Bd. 30, Nr. 2): „bei melodiösen und contrapunktischen Stellen so viel möglich die leeren Saiten zu vermeiden,") den ersten Tact dieser Stelle, mit Ausnahme des letzten Tones (s. Bd. 30, Nr. 3) „eigentlich ganz auf der A-Saite ausführen zu müssen", halte ich für ein reines Problem. Ueberhaupt ist die natürlichste Applicatur gewiß stets auch die Zweckmäßigste und schon oft genug kaum zu ermöglichen; das Freiertönen der leeren Saiten aber zum Colorit des Tongemäldes gehörig.

Hr. M. selbst bestätigt nicht nur meine Angabe
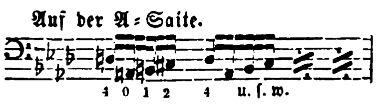
mit dem obigen Grundsatze: „der Contrabaß will u. s. w." und im 2ten Art. (Bd. 29, Nr. 29 wo es buchstäblich heißt): „das Rutschen ist, da es ein plumpes Spiel erzeugt, stets verwerflich", sondern er schreibt auch öfters „diese völlige kleine Terz mit Einem Griffe, ohne Versetzung der Hand ausdrücklich vor". Z. B. Art. 3, Bd. 30, Nr. 3 beim ersten Satze der eroica.



Bd. 30, Nr. 5 bei der Men. der 4ten Symphonie:

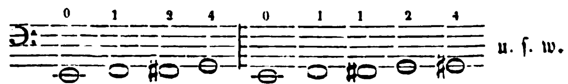


Bd. 30, Nr. 13 bei der Gewitterscene in der Pastoral=Symphonie:



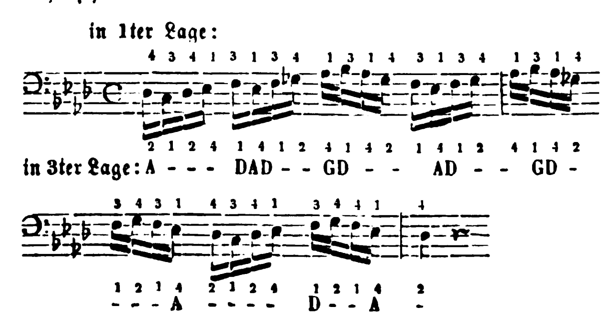
(Bem. Bei der letzten Stelle kenne ich überdies auch kein Gesetz, welches den zweiten Finger zu dem cis zuläßt, dies fordert hier unbedingt den dritten Finger.)

Dessenohngeachtet bemerkt Hr. M. (Bd. 30, Nr. 45), daß diese kleine Terz zu greifen, „selbst bei der colossalsten Hand, nur dann möglich sei, wenn diese Hand, so wie deren Finger auf eine unnatürliche, gespreizte, die Kraft schwächende Weise angewendet werden". Ich benutze dazu, „ohne von der Natur mit außerordentlicher Hand beglückt zu sein", nur die zum Nachgeben nöthige, durch die freie Hohlung der Hand ganz leicht ausführbare Wendung derselben, und glaube dies getrost auch Anderen empfehlen zu dürfen. Ueberhaupt kann ich mir (der, Bd. 30, Nr. 45 angeführten Gründe gar nicht einmal zu gedenken), durchaus nichts naturwidrigeres vorstellen, als einen (den dritten) Finger von der regelmäßigen Anwendung auszuschließen; dergleichen mag wohl in jenem Zeitalter — wo man (nach C. F. Becker's Hausmusik in Deutschland) auf dem Clavier auch einen Finger, den Daumen gar nicht oder doch nur selten benutzte; — zulässig gewesen sein; allein in der Jetztzeit, wo das Richtige und practisch Zweckmäßige des Fingersatzes factisch nur auf einen gleichmäßigen Gebrauch aller Finger begründet werden kann, glaube ich mit vollem Rechte behaupten zu dürfen, „daß ausnahmlos jeder Instrumentalist, füglich auch der Contrabassist, sowohl den Gebrauch aller Finger überhaupt, als insbesondere deren Gleichmäßigkeit hinsichtlich der Stärke und der Gewandheit unabweisbar durch Uebung erstreben muß." — Ueberzeugung eines besseren wird mir stets willkommen sein, Widersprüche hingegen können das Resultat meiner Erfahrungen nicht ändern; hier wiederlegt aber Hr. M. offenbar mit Widersprüchen, denn: Er empfiehlt ausnahmsweise den dritten Finger zum Triller, (Art. 2, Bd. 29, Nr. 29 sogar mit den Worten: „bei dem Triller halte man den Grundsatz fest, daß der erste und dritte Finger am vortheilhaftesten dabei anzuwenden sind,") bemerkt aber zur weiteren Unterstützung seiner Ansicht, daß durch die Anwendung des dritten Fingers die Reinheit, namentlich bei schnelleren Passagen, besonders leidet und schließt mit dem Ausspruche: „Der Contrabassist bewältigt schon bei einem derartigen Fingersatze:
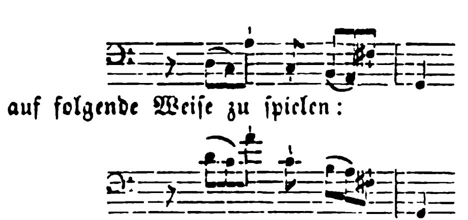


alle Schwierigkeiten, welche die Möglichkeit der Ausführung für sich haben." Nach meiner Meinung liegt aber in der Natur der Sache selbst nicht allein, daß durch die Anwendung des dritten Fingers, und zwar hauptsächlich aus dem Grunde, weil derselbe eben zum Triller am vortheilhaftesten anzuwenden ist, die Reinheit gar nicht, und am allerwenigsten bei schnelleren Passagen leiden, folglich auch schon deshalb kein Grund, den dritten Finger vom regelmäßigen Gebrauche auszuschließen, zu rechtfertigen sein kann; sondern auch, daß der Contrabassist, wenn er seine Finger alle vier gleichmäßig verwendet, unbedingt mehr leisten muß, als wenn er (den dritten vom regelmäßigen Gebrauch ausschließend) nur mit drei Fingern fungirt. — Zum Beleg, daß ich den vierten (kleinen) Finger zu wenig benutze, citirt Hr. M. die E=Dur Scale aus meiner Anleitung, da jedoch aus dieser nur zu ersehen ist, mit welchen Fingern deren Töne in der, zur Ausführung zweckmäßigsten, zweiten Lage zu greifen sind, so würden sich jedenfalls die Tonleitern: Es=, Fis=, As=, H= und Des=Dur weit besser dazu eignen: ein genügendes Beispiel geben auch wohl schon folgende zwei Tacte aus der Beeth. Pastoral=Symphonie:

in 1ter Lage:
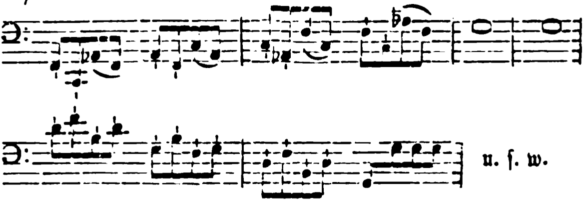


Diese Stelle ist nach meiner Methode nur in der ersten und dritten Lage ausführbar, und dürfte überhaupt ein natürlicherer und zweckmäßigerer Fingersatz auch schwerlich herausgefunden werden. — Die, Bd. 30, Nr. 45, an den „gesunden Verstand" gerichtete Frage: „Hat der Mensch mehr Kraft, wenn er seine Hand anhaltend getheilt mit nur einigen Fingern benutzt und sie namentlich geschlossen beinahe nicht in Thätigkeit setzt, — oder wenn er sie vollkommen im Zusammenwirken aller Finger anwendet?" paßt nach meiner Auffassung hier, wo jeder Finger einzeln wirken muß, gar nicht, sondern gehört vielmehr dahin, wo der Mensch sein Werkzeug — wie etwa der Zimmermann seine Axt — mit der geschlossenen, vollen Faust handhabt. — Da nun Hr. M. bei meinem Fingersatze die consequente Durchführung besonders hervorhebt, so darf ich mich wohl um so mehr der Hoffnung hingeben, daß der Zweck meiner Anl. auch in dieser Hinsicht nicht ganz verfehlt ist. — Die Berichtigung zum staccato: „den Bogen nicht von den Saiten aufzuheben", wie die Bemerkung zum pizzicato: „die Töne nicht ausklingen zu lassen," nehme ich zwar dankbar an, indeß scheint mir doch, wenigstens bei schnell aufeinander folgenden Tönen und Passagen, beides mehr idealisch, als praktisch aufgefaßt zu sein. — Noch muß ich bekennen, daß die vorhandenen Ausdrucksmittel, als wissenschaftliche Theile des Ganzen, in meiner Anl. erwähnt sind, deshalb eine Ursache, ob und in wiefern „collegno in eine verschwundene Zeit gehöre", oder gar „unpoetisch" sei, hier wohl nicht am rechten Orte sein kann. — Schließlich muß ich noch bemerken, 1) daß das „Hervorheben, Schwerernehmen, gewisser Stellen oder einzelner Noten, ohne besonders vorgeschriebene Ausdruckszeichen," keinesfalls (wie dies Hr. M. Art. 5, Bd. 30, Nr. 2 unter den Hauptgrundsätzen für den Contrabassisten, als Hauptbemerkung feststellt) „der Einsicht und dem Urtheile des Ausführenden" überlassen, sondern jederzeit mehr Sache des Dirigenten bleiben muß; 2) und hauptsächlich, daß Veränderungen nach bloßem Gutdünken, deren Hr. M. verschiedene angiebt, gar nicht statthaft sein können. Z. B. Bd. 30, Nr. 5 empfiehlt Hr. M. die Stelle aus Beethoven's C-Moll-Symphonie im letzten Allegro:
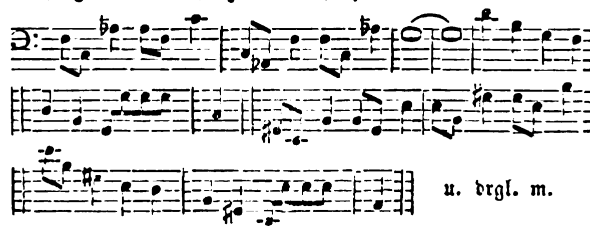


auf folgende Weise zu spielen:

gleich darauf in demselben Allegro, die Passage am Schlusse des ersten, und zu Anfang des zweiten Theiles:



in folgender Weise zu vereinfachen:



Der Contrabassist ist freilich, da die meisten Componisten den Tonumfang seines Instrumentes unerklärbarer Weise noch bis auf den heutigen Tag sehr wenig beachten, mehr denn zu oft gezwungen, selbstständig zu ändern, doch außer diesem Falle behaupte ich, daß er so wenig, als jeder andere Instrumentalist, nach Willkür und Bequemlichkeit, vorgeschriebene Töne beliebig in eine andere Octave verlegen, oder Passagen vereinfachen und verändern darf; dergleichen Veränderungen können wieder nur dem Dirigenten, als alleinigen, verantwortlichen Vertreter der Intentionen des Componisten, zugestanden werden.

„Der Wahrheit die Ehre, der Kunst den Nutzen!" mit diesem Motto unterwerfe ich diese, meine gegebene Ansicht getrosten Muthes der öffentlichen Prüfung, zu welcher ich hiermit alle competenten Contrabaßspieler und sonstign Sachkundigem auffordere.

F. C. Franke, herz. Dessauischer Kammermusikus.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. | № 4. | Den 24. Januar 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Richard Wagner's Schriften über Kunst.

III.

(Schluß.)

Ich gehe nun noch einmal auf diejenigen Abschnitte des „Kunstwerkes der Zukunft" über, welche für den Tonkünstler das allernächste Interesse haben dürften und in ihnen namentlich auf die kritischen Bemerkungen des Verfassers. Tanzkunst. Als die Tanzkunst den Reigen der Schwestern verließ, gab sie zwar die Verbindung mit der Dichtkunst gänzlich auf, an die Tonkunst aber war sie durch ein unauflösbares Band gefesselt; nicht aber die Menschenstimme, deren Mark das Wort der Dichtkunst war, nahm sie mit sich, sondern jenes Werkzeug aus Holz und Metall, das musikalische Instrument, welches ja hinreichend die Fähigkeit besaß, ihr das nothwendig leitende Maaß — Tact und Rhythmus — darzustellen. In dieser Trennung von der wahren Musik und namentlich auch von der Dichtkunst gab die Tanzkunst ihre höchste Fähigkeit nicht nur auf, sondern sie verlor auch von ihrer Eigenthümlichkeit. Heut zu Tage ist nur der Volks- oder Nationaltanz eigenthümlich. Seine weitere Entwickelung zur reicheren, allfähigen Kunst ist nur in Verbindung mit Ton- und Dichtkunst möglich, wie es uns das Kunstwerk der griechischen Lyrik zeigt. Trotzdem alle Volkskunst der modernen Nationen schon in ihrem Keime zurückgedrängt wurde, so sind dennoch die einzigen eigenthümlichen Erscheinungen im Gebiete des Tanzes, die unserer heutigen Welt bekannt werden, die Producte des Volkes; alle unsere civilisirte eigentliche Tanzkunst aber ist nur eine Compilation dieser Volkstänze. In der Pantomime läßt sich unsere moderne Tanzkunst auch zu der Absicht des Dramas an; hier will sie für sich Alles sein, Alles können, Alles allein vermögen und sieht sich zu dem schmählichen Auskunftsmittel genöthigt, ihre eigentliche Absicht dem Zuschauer durch ein erklärendes Programm mitzutheilen!

Tonkunst. Als die Tonkunst sich aus dem Reigen der Schwestern löste, nahm sie als unerläßlichste nächste Lebensbedingung das Wort mit; aber nicht etwa das menschenschöpferische, geistig dichtende Wort, sondern nur das körperlich unerläßliche, den verdichteten Ton. Hatte sie der scheidenden Tanzkunst den rhythmischen Tact zum beliebigen Gebrauche überlassen, so erbaute sie sich nun einzig durch das Wort des christlichen Glaubens. Jemehr dieses Wort zum bloßen Stammeln und Lallen der Demuth und kindlichen Liebe sich verflüchtigte, desto nothwendiger sah die Tonkunst sich veranlaßt, aus dem unerschöpflichen Grunde ihres eigenen flüssigen Wesens sich zu gestalten. Das Ringen nach solcher Gestaltung ist der Aufbau der Harmonie. Im Reiche der Harmonie aber ist nicht Anfang noch Ende. So lange das Wort in Macht war, gebot es Anfang und Ende; als es jedoch in den bodenlosen Grund der Harmonie

versank — wie auf der brünstigsten Höhe der katholischen Kirchenmusik, — da ward auch das Wort willkührlich auf der unrhythmischen Melodie wie von Woge zu Woge geworfen, und die unermeßliche harmonische Möglichkeit sollte aus sich nun selbst die Gesetze für ihr endliches Erscheinen geben. Hierzu aber mußte sie sich an den Rest des, von der Tanzkunst ihr übrig gelassenen, rhythmischen Tactes wenden: rhythmische Figuren mußten die Harmonie beleben. Aber nicht nach innerer Nothwendigkeit konnte dieses rhythmische Wechseln und Gestalten sich bewegen, sondern nur nach willkührlichen Gesetzen und Erfindungen konnte es belebt werden: so entstand der Contrapunkt, dieses künstliche Mitsichselbstspielen der Kunst, die Mathematik des Gefühles, der mechanische Rhythmus der egoistischen Harmonie. In seiner Erfindung gefiel sich die abstracte Tonkunst dermaßen, daß sie sich einzig und allein als absolute, für sich bestehende Kunst ausgab — als Kunst, die durchaus keinem menschlichen Bedürfnisse, sondern rein sich, ihrem absoluten göttlichen Wesen ihr Dasein danke. In ihrem Stolze wurde daher die Musik auch zu ihrem geraden Gegentheil: aus einer Herzensangelegenheit zur Verstandssache. Der lebendige Athem der ewig schönen, gefühlsadligen Menschenstimme, wie sie aus der Brust des Volkes unerstorben, immer jung und frisch herausdrang, blies auch dieses contrapunktische Kartenhaus über den Haufen: die in unentstellter Anmuth sich treu gebliebene Volksweise, das mit der Dichtung innig verwebte, einige und sicher begränzte Lied, hob sich auf seinen elastischen Schwingen, freudige Erlösung kündend, in die Regionen der schönheitsbedürftigen, wissenschaftlich musikalischen Kunstwelt hinein. Diese verlangte es wieder Menschen darzustellen, Menschen — nicht Pfeifen — singen zu lassen; der Volksweise bemächtigte sie sich hierzu und construirte aus ihr die Opern-Arie. Aber nicht den ganzen Menschen hatte sie erfaßt, sondern nur den singenden, und in seiner Singweise nicht die Volksdichtung mit ihrer inwohnenden Zeugungskraft, sondern eben blos die vom Gedicht abstrahirte melodische Weise, der sie nach Belieben nun modisch conventionelle, absichtlich nichtssagensollende Wortphrasen unterlegte. Abgelegen aber von der Oeffentlichkeit der Opernmusikwelt sollte das eigenthümlichste Wesen der Tonkunst aus seiner bodenlosesten Tiefe sich zur Erlösung am Sonnenlichte der allgemeinsamen, einen Kunst der Zukunft aufschwingen und zwar von dem Boden aus, der der Boden aller rein menschlichen Kunst ist: der plastischen Leibesbewegung dargestellt im musikalischen Rhythmus. Den Instrumenten war als Trägern der Tanzweise die rhythmische Melodie zum ausschließlichen Eigenthume angewiesen; dadurch, daß sie in ihrem vereinigten Wirken mit Leichtigkeit das Element der christlichen Harmonie in sich aufnahmen, fiel ihnen der Beruf aller weiteren Entwickelung der Tonkunst aus sich zu. Der harmonisirte Tanz ist die Basis des reichsten Kunstwerkes, der modernen Symphonie: auch er fiel in die Hände des contrapunktirenden Mechanismus, der ihn nach seinen Regeln Sprünge und Wendungen machen ließ. In das lederne Riemenwerk dieses contrapunktisch geschulten Tanzes durfte aber nur der warme Athemhauch der natürlichen Volksweise dringen, so dehnte er sich alsbald zu dem elastischen Fleische menschlich schönen Kunstwerkes aus, und dieses Kunstwerk ist in seiner höchsten Vollendung die Symphonie Haydn's, Mozart's und Beethoven's. — W. verbreitet sich von diesem Punkte seiner allgemeinen Entwickelungen an noch weiter über die Symphonien der drei Meister, speciell namentlich über die Beethoven's. Das Resultat seiner Betrachtungen ist schon im vorigen Artikel gemeldet worden: er erachtet mit der letzten Symphonie Beethoven's den Lauf der Tonkunst für beendigt*), erkennt an, welch' große Fähigkeit in einzelnen neueren Erscheinungen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik sich kund giebt, leitet aber gerade aus diesem Umstande den Beweis für die Unfruchtbarkeit des ganzen Musiktreibens der Jetztzeit her. Ausdrücklich und wiederholt muß jedoch W.'s allgemeine Ansicht von der absoluten Musik hervorgehoben werden: er findet sie geradezu unmenschlich, weil unbefriedigend, weil nothwendig unendlich im Ausdruck. „War" — heißt es — „das Sprachvermögen Beethoven's unendlich, so war aber auch das Sehnen unendlich, das diese Sprache durch seinen ewigen Athem belebte: wie nun das Ende, die Befriedigung dieses Sehnens in derselben Sprache verkünden, die eben nur der Ausdruck dieses Sehnens war?" ... und: „Der Uebergang aus einer unendlich erregten, sehnsüchtigen Stimmung zu einer freudig befriedigten kann nothwendig nicht anders stattfinden, als durch Aufgehen der Sehnsucht in einem Gegenstande. Dieser Gegenstand kann aber nur ein endlich, sinnlich und sittlich genau sich darstellender sein. An einem solchen Gegenstande

---

*) Zur Rechtfertigung unseres großen Aesthetikers am Rheine muß ich hier bemerken, daß derselbe ein früher von mir gerügtes Versäumniß im 19ten Bande seiner kritisch-ästhetischen Schriften nachträglich allerdings im 21sten Bande derselben wieder gut macht, indem er theils als Citat aus dem „Kunstwerke der Zukunft", theils aber auch unter eigener Firma sehr Vieles von dem anführt, was oben noch anzuführen meine Pflicht gewesen sein würde, wenn die Erfüllung derselben durch eine Zuvorkommenheit, die ich zu würdigen weiß, mir nicht erspart worden wäre.

findet jedoch die absolute Musik ihre ganz bestimmten Grenzen; sie ist, in ihrer unendlichsten Steigerung, doch immer nur Gefühl; sie tritt im Geleite der sittlichen That, nicht aber als That selbst ein; sie kann Stimmungen neben einander stellen, nicht aber nach Nothwendigkeit eine aus der andern entwickeln; — ihr fehlt der moralische Wille."

Bisherige Versuche zur Wiedervereinigung der drei menschlichen Kunstarten. Der Wille zum gemeinsamen Kunstwerke entsteht in jeder Kunstart unwillkührlich, unbewußt von selbst, sobald sie an ihren Schranken angelangt, der entsprechenden Kunstart sich giebt, nicht aber von ihr zu nehmen strebt. Von allen Kunstarten bedurfte keine der Vermählung mit einer andern so sehr als die Tonkunst, weil sie nur durch die Rhythmen des Tanzes oder als Trägerin des Wortes aus ihrem unendlich verschwimmenden Wesen zu genau unterscheidbarer, charakteristischer Körperlichkeit zu gelangen vermochte. Keine der anderen Kunstarten aber versenkte sich unbedingt liebevoll in das Element der Tonkunst: jede nahm nur von ihr, gab sich ihr aber nicht, — so daß die Tonkunst, die aus Lebensbedürfniß überall hin die Hand ausstreckte, sich endlich selbst nur noch durch Nehmen zu erhalten suchen mußte. So verschlang sie zunächst das Wort: verfügte sie darüber in der christlichen Musik nach unbedingter Gefühlswillkühr, so verlor sie aber auch an ihm das Knochenmark, dessen sie, im Sehnen nach Menschwerdung, zu der Flüssigkeit ihres Blutes bedurfte, und an dem sie sich zu kernigem Fleische hätte verdichten können. Ein nothwendiges neues, kräftiges Erfassen des Wortes gab sich in der protestantischen Kirchenmusik kund und drängte bis zum kirchlichen Drama in der Passionsmusik, in der das Wort zum Handlung zeichnenden Gedanken sich erkräftigte. Aber selbst das Oratorium, wie es sich aus der Kirche endlich in den Concertsaal verpflanzte, will genau nur so weit Drama sein, als es der Musik erlaubt, die unbedingte Hauptsache, die einzig tonangebende Kunstart im Drama zu sein. Wo die Dichtkunst für sich das Alleinige sein wollte, wie im recitirten Schauspiele, da nahm sie die Musik in ihren Dienst zu Nebenzwecken (Unterhaltung der Zuschauer in den Zwischenacten, Steigerung der Wirkung stummer Handlungen); nicht minder geschah dies von der Tanzkunst, wenn sie stolz zu Rosse saß und von der Musik ganz ergebenst den Steigbügel sich halten ließ. Gerade so machte es nun die Tonkunst im Oratorium mit der Dichtkunst. Zur unverschämtesten Aeußerung ihres immer anschwellenden Hochmuthes bestimmte sich die Musik aber endlich in der Oper: hier nahm sie den Tribut der Dichtkunst bis auf den letzten Heller in Anspruch. Dicht- und Tanzkunst hatten sich auf ihre Weise das Drama besonders angeeignet: Schauspiel und pantomimisches Ballet waren die beiden Territorien, zwischen denen sich die Oper ergoß, von beiden in sich aufnehmend, was ihr zur egoistischer Selbstverherrlichung der Musik unerläßlich schien. Beide aber waren sich ihrer gewaltsamen Sonderselbständigkeit sehr wohl bewußt: sie liehen sich der Schwester nur wider Willen her und jedenfalls mit dem tückischen Vorsatze, bei irgend geeigneter Gelegenheit in vollster Breite sich allein geltend zu machen. So wie daher die Dichtkunst den pathetischen, der Oper allein zusagenden Gefühlsboden verläßt und ihr Netz der modernen Intrigue auswirft, so ist Schwester Musik gefangen und muß, wollend oder nicht, ohne an ihnen haften zu können, die öden Spinnenfäden drehen und wenden, die die raffinirende Theaterstückmacherei allein zum Gewebe verbinden kann: da schwirrt und zwitschert sie denn wohl noch, wie in der französischen Pfiffigkeitsoper, bis ihr endlich mißmuthig der Athem ausgeht und Schwester Prosa ganz allein sich nur noch breit macht. Die Tanzkunst hingegen darf nur irgend welche Lücke im Athemholen der gesetzgebenden Sängerin ersehen, — sogleich schwingt sie ihre Beine bis zu ihrer Ausdehnung über die ganze Bühne, tanzt die Schwester Musik von der Scene hinweg in das einzige Orchester noch hinunter, dreht, schwenkt und wirbelt sich so lange, bis das Publikum den Wald vor lauter Bäumen, d. h. die Oper vor lauter Beinen nicht mehr sieht. So wird die Oper zum gemeinsamen Vertrage des Egoismus der drei Künste: zwischen Tanzbein und Textbuch schwimmt die Musik der Länge und Breite nach wie und wohin sie Lust hat. Das ist die moderne Freiheit im getreuen Abbilde der Kunst! —

Bis hierher mußte ich W. folgen: diese wenigen Worte über die moderne Oper durften hier auf keinen Fall fehlen.*) Im Uebrigen erkennt W. aus den herrlichen liebreichen Thaten Gluck's, Mozarts und der sehr wenigen ihnen verwandten Tondichter (unter ihnen aber namentlich der Meister der französischen Schule aus dem Anfange dieses Jahrhunderts) die rein künstlerische Möglichkeit des Aufgehens der

*) Zugleich beweisen sie uns, daß alle Vereinbarungsexperimente, welche die civilisirte Menschheit in den letzten Jahren mit Staunen gesehen hat, wahre Kinderspiele sind gegen den letzten „constitutionellen" Coup unseres Aesthetikers am Rheine, der im 19ten Bande seiner Schriften Aussprüche W.'s bei Gelegenheit der „öden Spinnenfäden" anbringt, die der „raffinirende Theaterstückmacher" Scribe „zum Gewebe verbindet" und der „französische Pfiffigkeitscomponist" mit wahrhaft diabolischer Wollust „dreht und wendet".

reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in die Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zu der allvermögenden dramatischen Kunst wird: daß diese Thaten aber ohne den mindesten Einfluß auf unser eigentliches modernes Kunstgebahren geblieben sind, darin erblickt er die Unmöglichkeit für das Entstehen des vollendeten Kunstwerkes unter den beherrschenden Zuständen. Schließlich führe ich noch an, was W. Seite 183 im Allgemeinen sagt: „Betrachten wir die Stellung der modernen Kunst zum öffentlichen Leben, so erkennen wir zunächst ihre vollständige Unfähigkeit, auf dieses öffentliche Leben im Sinne ihres edelsten Strebens einzuwirken. Dies rührt daher, daß sie ein bloßes Culturproduct und das Sondereigenthum einer Künstlerklasse ist: Genuß bietet sie nur Denen, die sie verstehen und zu ihrem Verständniß erfordert sie ein besonderes, dem wirklichen Leben abgelegenes Studium, das der Kunstgelehrsamkeit. Dies Studium und Verständniß glaubt zwar heut zu Tage sich Jeder zu eigen gemacht zu haben, der sich das Geld zu eigen gemacht, mit dem er die ausgebotenen Kunstgenüsse bezahlt: ob aber die große Zahl vorhandener Kunstliebhaber den Künstler in seinem besten Streben zu verstehen vermag, wird dieser Künstler bei Befragen nur mit einem tiefen Seufzer zu beantworten haben u. s. f.

Hiermit dürfte wenigstens einigermaßen der Pflicht genügt worden sein, welche „das Kunstwerk der Zukunft" einem Organe der musikalischen Wissenschaft ohnleugbar auferlegt. Das Meiste des in den Artikeln II und III Angeführten ist Citat und soll nur dazu dienen, die musikalische Welt auf das höchst bedeutsame schriftstellerische Werk W.'s aufmerksam zu machen und dem unvorbereiteten Leser desselben die Orientirung zu erleichtern. Lesen muß man das Buch selber: kritisiren läßt es sich nur im Großen und Ganzen — entweder durch wenige es ein für alle Mal verwerfende oder unbedingt anerkennende Worte oder durch ein neues großes und ganzes Werk aus entgegengesetzter Anschauung. Man muß entweder Parthei für oder Parthei gegen die gesammte Anschauungsweise W.'s nehmen: ein Mittelweg ist gar nicht denkbar. Wer W. hier einmal Recht, dort aber Unrecht geben wollte, würde damit nur beweisen, daß er ihn in der Hauptsache gar nicht verstanden hat;*) seine einzelnen kritischen und allerdings sehr scharfen Bemerkungen entspringen den vorauf entwickelten philosophischen Grundlagen mit solch einer eisernen Logik und vernichtenden Strenge, daß man eine Bekämpfung der ganzen Kunstlehre W.'s nur an der Wurzel, nämlich bei diesen Grundlagen beginnen, in diesem Falle aber vor Allem der menschlichen Vernunft ein für alle Mal den Krieg erklären müßte.

T. U.

Aus Berlin.

Am 13ten Januar gab H. Dorn, seit November 1849 Kapellmeister der königl. Oper, sein zweites Concert im Saale der Singacademie, welches wie das im vergangenen Jahre, nur aus eigenen, hier noch nicht aufgeführten Compositionen bestand. Wir hörten in demselben eine Symphonie in E-Dur, von festlichem Charakter, in welcher ansprechende Melodien geschickt und kunstreich bearbeitet und brillant, oft originell instrumentirt worden sind. Das erste Allegro und das folgende Andante schienen uns die meiste Einheit zu haben, namentlich ist das erstere von erquickender Frische und bleibt trotz seiner ungewöhnlichen Länge durch liebliche Melodien und lebendige Rhythmen dem Zuhörer interessant. Dem Intermezzo hätten wir ein anderes Alternativo gewünscht. Das uns vorgeführte Ballabile dünkte uns, dem Charakter einer Symphonie gemäß, nicht edel genug; es würde als Musik zu einem Solotanze in der Oper oder im Ballete passender an seiner Stelle sein. Im Finale sind die verschiedenen Themata geschickt mit einander verwebt und einzelne Theile derselben brechen sich oft überraschend Bahn zu der munteren Hauptmelodie. Die ganze Symphonie wird bei einem großen Publikum ihren Effect nie verfehlen. Die beiden nun folgenden Vocalquartette: Frühlingslied und Käferhochzeit-Tanz (gestochen bei Trautwein) waren reizende Proben von des Componisten Talent für die Behandlung gemüthlicher und humoristischer Stoffe; sie wurden mit gewohnter Virtuosität von Frau Herrenburger-Tuczek, Frl. Gey und den HH. Kraus und Krause vorgetragen. Die bedeutendste Composition des Abends bildete eine Missa pro defunctis für Solostimmen, Chor und Orchester, als Concert-Composition behandelt. Wir wollen hier nicht erör-

---

*) Die Erkenntniß dieses Umstandes von Seiten unseres Aesthetikers bezweifeln wollen, hieße einen Frevel an seinem Verstande begehen — einen Frevel, dessen ich elender Wurm mich um keinen Preis der Welt gegen einen Mann schuldig machen möchte, dessen Namen schon Gerber's altes und neues Lexikon nennt, der aus einer weltbekannten thüringschen Familie stammt und schon vor 200 Jahren General-Superintendenten unter seinen Vorfahren zählte. Wir dürfen daher in den nächsten Bänden seiner kritisch-ästhetischen Schriften dem Beginne eines der großartigsten Selbstvernichtungsprocesse entgegensehen.

tern, ob vom ästhetischen Standpunkte aus betrachtet, gerade dieser geistliche Text so entschieden dramatisch, wie von unserem Componisten aufgefaßt werden dürfe, oder ob nur der Mangel an Texten, wie etwa die Walpurgisnacht- oder das Paradies und die Peri, welche sich offenbar besser für den Concertsaal eignen, eine solche Wahl veranlaßt habe. Wir wollen überhaupt nach einmaligem Anhören nicht ein Urtheil über ein Werk fällen, welches von tüchtiger Arbeit und von hervorstechender Erfindungsgabe zeugt, sondern nur kurz andeuten, welchen Eindruck dies jedenfalls einer ausführlichen Kritik würdige Requiem auf uns gemacht hat. Der Componist malt in demselben den grauenvollen Kampf der Ablösung des Geistes vom Körper in schaurigen Tönen, und hellt sodann diese Nachtseite der Menschennatur auf durch den Trost und die Verheißungen des christlichen Glaubens, dessen Macht selbst diese schneidende Dissonanz aufzulösen im Stande ist. Die Einleitung führt uns an das Sterbebett einer kräftigen Jugendnatur. Erschütternde Töne malen uns den Todeskampf derselben. Wir hören die Klagen der Umstehenden, die letzten Seufzer des Scheidenden und das Requiem aeternam dona eis, Domine! des Chores beschließt den ersten Theil dieser Tondichtung. Das Kyrie versetzt uns in die düster ausgeschmückten Hallen der Kirche, wo zugleich der Tag des Zornes und die Auferstehungsposaune ergreifend vor die Seele des Hörers geführt werden. Das Salva me steigt flehend zum Himmel und der Chor: voca me cum benedictis, nur durch eine Sologeige unterstützt, durchbricht gläubig hoffend die Schreckensbilder des jüngsten Gerichts. Ein Trauermarsch geleitet uns im nächsten Theile auf den Friedhof und das Domine Jesu Christe erschallt bei der Einsenkung, wo das fromm betende Fac eas transire de morte ad vitam mit dem fugirten, zuversichtsvollen: quam Abrahae promisisti, alle Klagen verstummen macht. Die Schrecken des Todes sind überwunden und der Trauermarsch wird bei den Worten: sed signifer sanctus Michael etc. zum Triumphmarsch umgewandelt. Das Sanctus, Osanna in excelsis und Agnus dei sind endlich die Gesänge welche im letzten Theile, am Tage aller Seelen, in wehmüthiger Erinnerung an den Entschlafenen ertönen. Alle Dissonanzen der Leidenschaft und des Schmerzes sind nun verschwunden und ein reines, harmonisches, dem Componisten vortrefflich gelungenes et lux perpetua luceat eis, abwechselnd von den Solostimmen und vom Chore vorgetragen, beschließt das Werk, die Zuhörer in frommer und beruhigter Stimmung zurücklassend. Die Ausführung geschah mit Eifer und Liebe für die Sache von Seiten der oben ernannten Solosänger, der Mitglieder der königl. Kapelle und der Singacademie unter der umsichtigen Leitung des Componisten, welchem wir Dank wissen müssen, daß er den Muth und die Ausdauer hatte in dieser, der Kunst wenig günstigen Zeit, Werke wie die besprochenen sind zu schaffen und die Mühe nicht scheute, eine gediegene Aufführung derselben zu veranstalten. Sein reges Treiben in den musikalischen Kreisen Berlins, sein unermüdlicher Fleiß als Dirigent und als Componist haben bereits eine allseitige Anerkennung gefunden und wir wünschen uns Glück, einen Mann in unserer Mitte zu haben, dessen thätiger Geist nicht ohne wohlthätigen Einfluß auf unsere musikalischen Zustände bleiben wird.

C. F.

Leipziger Musikleben.

Zwölftes Abonnementconcert. Viertes Concert der Euterpe.

Eine neue Symphonie in B-Dur von Gade eröffnete das zwölfte Abonnementconcert. Macht dieses Werk auch im Ganzen einen sehr angenehmen Eindruck, so steht es doch in vieler Beziehung den früheren derartigen Erzeugnissen Gade's nach. Jenes eigenthümliche, nationale Colorit, welches bei Gade's Musik so sehr anzieht, fehlt dieser Symphonie bis auf einige wenige Züge ganz; der Componist bestrebt sich darin deutsch zu sein, und verliert dadurch an Ursprünglichkeit. Will er einmal eine andere, als die bisher verfolgte Richtung einschlagen, so hätte er einen größern Anlauf nehmen und seiner neuen Schreibweise durch ein größeres und gehaltvolleres Werk Geltung verschaffen müssen. Diese sehr kleine, kurz angelegte Symphonie scheint aber mehr auf leichtere Unterhaltung berechnet zu sein und vermag deshalb, ungeachtet ihrer vielfachen Schönheiten, dennoch nicht so zu fesseln und zu spannen, daß man die neue Richtung Gade's durch sie gerechtfertigt finden könnte. — Frau v. Strantz sang diesmal ein Recitativ und Arie aus Orpheus und Euridice von Gluck und ein dergleichen von Mercadante. Leider entstand in der letzten Arie ein arger Conflict zwischen der Sängerin und dem Orchester, wie er eigentlich in diesem Concert nicht vorkommen sollte — es war schon so gut wie umgeworfen und nur der Geistesgegenwart des Hrn. Kapellmeister Rietz konnte man es danken, daß beide Theile am Schlusse einigermaßen wieder zusammenkamen. Die Hauptschuld dieser Fatalität schien uns am Orchester zu liegen. Hr. Julius Grunwald aus Posen spielte das Militärconcert von Lipinski und eine Phantasie über Themen aus Othello von Ernst. Er erntete reichen und verdienten Beifall, die Leistung des jungen Mannes war in der That eine meisterliche

zu nennen. Besonders lobenswerth war die Ausführung der Ouvertüre Nr. 2 zu Leonore, so wie die der zwei den Schluß des Concertes bildenden Lieder für vierstimmigen Männerchor von Mendelssohn: „Der frohe Wandersmann" und „Lied für die Deutschen in Lyon" von dem Pauliner Gesangsverein unter Leitung des Hrn. Organisten Langer vorgetragen.

Das vierte Concert der Euterpe brachte an Instrumental-Werken die Ouvertüre zu Schumann's Genoveva und die B-Dur-Symphonie von Beethoven, beide bis auf einige Kleinigkeiten sehr gut ausgeführt. Den Herren Hoboebläsern wäre besonders zu rathen, ihren Eifer etwas zu zähmen und genauer zu zählen, damit wo möglich nicht so oft jene kleinen aber dennoch so störenden Fehler vorkommen, wie auch diesmal in beiden Werken. — Frl. Buck sang die große Arie der Elvira aus Don Juan und zwei Lieder aus „Frauenliebe und Leben" von Schumann. Die Sängerin war an diesem Tage, wie wir hörten, etwas unpäßlich und deshalb gelangen ihr die Vorträge nicht in allen Stücken. Daß das zweite Schumann'sche Lied beinahe ganz verloren ging, hatte wohl darin seinen Grund, daß Hr. Musikdir. Riccius das Tempo etwas zu schnell nahm. — Hr. Heinrich Riccius zeigte sich als ein sehr braver Violinist durch den Vortrag des äußerst schwierigen E-Moll-Concertes von Spohr und einer Caprice von David ohne Begleitung. Hr. Riccius besitzt eine treffliche Technik, beherscht sein Instrument und — was die Hauptsache ist — spielt mit Verständniß, wenn auch die feinere Geschmacksbildung noch vermißt wird.

F. G.

Kleine Zeitung.

Unrühmliches. Spät, aber hoffentlich nicht zu spät, um dem überwuchernden Unkraut der Mißverständnisse wenigstens von musikalischer Seite einen neuen Zuwachs abzuschneiden, kommt mir so eben das von G. Schilling herausgegebene „Beethoven-Album" in die Hände. Dort findet sich S. 114 bis 116 eine „Fughette für die Orgel", als deren Verfasser sich „C. Geißler, Cantor und Musikdirector zu Zschopau, geb." u. s. w. nennt, auch in dem Register als Componist jenes Opus aufgeführt wird. Merkwürdiger Weise besitzt das hiesige Gymnasialchor seit länger als 30 Jahren eine von August Bergt componirte und dem Chore geschenkte Motette (D♯) über den Psalm „Lobet den Herrn alle Heiden", deren Schlußfuge, ein „Halleluja", nicht nur ganz dasselbe Thema behandelt, sondern es auch fast Note für Note in derselben Weise durchführt, wie die angeblich Geißlersche Fughette im „Beethoven-Album". Die Abweichungen bei Geißler sind im Wesentlichen nur folgende: nach Tact 16 läßt dieser 8 Bergtsche Tacte weg und sieht sich des Kittes wegen zu einer Veränderung gezwungen; hierauf wandelt er, einige Veränderungen, resp. Verschlechterungen abgerechnet, welche durch die Uebertragung für Orgel veranlaßt wurden, mit dem sel. Bergt Hand in Hand bis zum 11ten Tacte vor dem Ende. Die letzten 10 Tacte (Beeth.-Album S. 116), in welchen man leicht einen etwas vom Zaune gebrochenen Schluß erkennen wird, gehören — wir bekennen es zu Bergts Ehren! — Geißler'n erb- und eigenthümlich an. Er mußte hier sein Original schon deßhalb verlassen, weil die folgende Partie sich nur für Singstimmen, nicht für Orgel eignet.

Wir überlassen dem Publikum das Urtheil über diese Art und Weise, sich mit fremden Federn zu schmücken und bedauern nur unsere Mittellosigkeit, die Geißler'sche Fughette und das Bergt'sche „Halleluja" nicht neben einander abdrucken lassen zu können, durch welches Verfahren diese Zeitung bereits früher die Identität angeblich Geißler'scher mit Naue-schen Chorälen evident nachgewiesen hat.

Bautzen, den 5ten Januar 1851. Gustav Pöthko.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Hr. v. Osten, welcher von dem Intendanten der königl. Schauspiele in Berlin nach Paris geschickt worden ist, um sich dort auszubilden, ist nun nach Berlin zurückgekehrt, und wird nächstens in der Nachtwandlerin als Elvino debütiren.

Eine junge Sängerin von Leipzig, Frl. H. Fritsche, gastirt mit großem Beifall in Braunschweig. Sie trat zuerst als Agathe, dann als Pamina, zuletzt als Zerline auf. Braunschweiger Blätter wünschen ihr Engagement daselbst.

Frau Küchenmeister-Rudersdorf giebt in Bremen einen Gastrollen-Cyclus.

Fanny Elsler gedenkt mit einem Gastspiele in Petersburg ihre Künstlerlaufbahn abzuschließen.

Lisa Christiani, die Violoncellistin, ist so weit gekommen wie noch kein anderer Virtuos: sie hat in der Hauptstadt Kamtschatka's, Peter-Paulshafen, im Hause des dortigen Gouverneurs Concert gegeben.

Die Milanollo hat in Metz mit vielem Erfolge gespielt.

Duprez hat seine Stelle als Professor des Gesanges am Pariser Conservatorium niedergelegt.

Franz Abt ist wieder Musikdirector des Züricher Theaters geworden.

Musikfeste, Aufführungen. Die Association des artistes musiciens zu Brüssel veranstaltete kürzlich eine große Musikaufführung, in welcher die F-Dur-Symphonie von Beethoven und zum ersten Male die Ouvertüre zu Struensee von Meyerbeer zur Aufführung kamen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die musikalischen Vereine in Neuwied, der Musikverein (ein Verein für Or-

chestermusik), der Gesangverein und die Liedertafel, haben Gustav Flügel zu ihrem Director ernannt.

Todesfälle. Zu Paris starb am 5ten December v. J. der Graf Alphons Clarke de Feltre, ein Schüler Reicha's und Componist der in den dreißiger Jahren daselbst gegebenen Opern: der „Sohn des Prinzen" und der „Brand von Babylon".

Vermischtes.

Die Theaterdirection in Cöln kündigt mit vielen und großen Worten das Gastspiel der Frau Hofmann aus Prag an, und nennt dieselbe erste colorirte Sängerin. Da sind wahrscheinlich die anderen Sängerinnen blos mit schwarzer Kreide oder Bleistift gezeichnet.

Graf Westmorland, der englische Gesandte in Berlin, hat sich ganz von den diplomatischen Geschäften zurückgezogen und wird von nun an blos der Kunst leben.

Der König von Preußen hat der Wittwe Kreutzers 200 Thaler zum Geschenk gemacht. Der Sängerin Castellan hat er ein kostbares Armband verehrt.

In Prag sind Göthe's Faust, Kabale und Liebe und Donizetti's Favoritin wegen subversiver Tendenzen verboten worden. Gleiches Schicksal hatte in Neapel Mercadante's neueste Oper Virginia.

Uebersicht der im Jahre 1850 in Deutschland erschienenen umfangreichen Werke. (Die Zahl hinter den Namen ist die Opuszahl.) Für Orchester: 1 Symphonie (Gouvy 12); 2 Ouvertüren (Flügel 26, Litolff 55). — Für Streichinstrumente: 1 Sextett (Spohr 140); 1 Quintett (C. Franck 15); 5 Quartette (Fesca, Henning, Hirschbach, 2 Mendelssohn-Bartholdy 80 u. 81); 1 Trio (Riccius 12); 2 Violinconcerte (Beriot 70, Lipinski 32). — Für Streich- und Blasinstrumente: 1 Octett (Walter 7). — Für Pianoforte: 3 Concerte (C. Franck 13, Kullak 55, Prudent 34); 1 Quintett (Reissiger 191); 1 Quartett (Dupont 6); 7 Trios (Geyer 15, Grund 27, Fanny Hensel 11, Hünten 172, Litolff 56, Marschner 148, Schumann 80); 5 Sonaten mit Violine (Gade 21, 3 Lührß 21, Reissiger 190); 1 Duo mit Violoncell (Würst 19); 10 Sonaten für Pfte. allein (Ambros 3, Heller 69, Landwehr 1, 3 Lührß 20, Messer 12, Papir 1, Rosenhain 44, Schindelmeisser 23); 1 Novelle (Meinardus 1). — Für Orgel: 2 Sonaten (Krauße 35, Ritter 19); 1 Phantasie (Schellenberg 10). — Opern im Clavierauszug: 5 (Ellmenreich „Gundel, oder die beiden Kaiser", Gumbert „die Kunst geliebt zu werden", Halevy „die Rosensee", Hoven „ein Abenteuer Carls des Zweiten", Saloman „das Diamantkreuz"). — Kirchenmusik: 1 Psalm (Richter 17). — Außerdem: Concert für 3 Claviere in C von J. S. Bach; „Eine Nacht auf dem Meere", dramatisches Tongemälde von Tschirch.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

J. Moscheles, Op. 120. Mazurka appassionata pour le Piano. **Leipzig, Kistner. 15 Ngr.**

Ein gefälliges Musikstück in Form der Mazurka, mit dem ein guter Spieler die Zeit angenehm vertreiben kann. Die Schwierigkeit ist trotz der Einfachheit und des durchaus tanzmäßigen Charakters des Ganzen nicht ganz unbedeutend.

R. Willmers, Op. 71. Sehnsucht. Nachtstück für das Pianoforte. Wien, Witzendorf. 1 Fl. 15 Kr. C.M.

Herr Willmers, mit seinem zwar blendenden, aber doch wenig sagenden, gespreizten Virtuosenthum, wie er leibt und lebt. Alles ist auf den äußeren Schein berechnet, ein Kern ist aber eben so wenig in der glänzenden Schaale, als in einer tauben Nuß.

Ch. Czerny, Op. 804. Album élégant de Dames Pianistes. 24 morceaux mélodieux pour le Piano. **Cassel, Luckhardt. 1 Thlr.**

— — —, Op. 814. Fantaisie brillante sur des motifs de l'opéra Don Juan de Mozart pour le Piano. **Ebend. 25 Sgr.**

In dem Op. 804 giebt Czerny vierundzwanzig Musikstücke, die die Bezeichnung mélodieux vollkommen verdienen; jedes dieser Stücke trägt den Namen eines Mädchens, und sucht auch der Bedeutung des betreffenden Namen so viel als möglich zu entsprechen. Op. 814 dagegen ist im Grunde weiter nichts, als ein Potpourri aus der Mozart'schen Oper; nur sind die einfachen Melodien mit einigem modernen Flitterwerk

umhangen, wahrscheinlich um die gesunden Gedanken des großen Meisters unseren gelbbehandschuhten Dilettanten oder den blaßwangigen Dämleins, so Clavier klimpern, mundrecht zu machen.

Lieder und Gesänge.

F. Gumbert, Op. 36. Vier Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleit. des Pfte. Leipzig, C. Stoll. 20 Ngr.

Nicht besser und nicht schlechter als die anderen Werke Gumbert's sind diese vier Lieder. Mehr läßt sich von ihnen nicht sagen.

C. Hennig, Op. 21. Die Thräne, Gedicht von Herloßsohn, für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pfte. Leipzig, C. Stoll. 10 Ngr.

Ohne große Bedeutung, aber nicht ohne geschickte Behandlung der Gesangsstimme gemacht. Die Pianoforte-Begleitung bewegt sich in dem alten, schon sehr abgenutzten Gleise.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Musik werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. | № 5. | Den 31. Januar 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Das ABC der Gesangskunst.

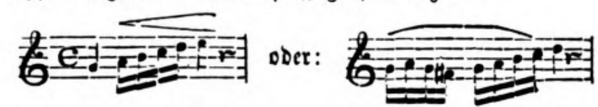
Ein kurzer Leitfaden beim Studium des Gesanges

von

Ferdinand Sieber in Dresden.

(Fortsetzung aus Nr. 50 des vor. Bandes.)

Folgerichtigkeit der Studien ist eine Hauptbedingung für das rüstige Fortschreiten angehender Gesangsschüler. Ein planloses und unzusammenhängendes Ueben gewisser Passagen oder Läufe kann wohl eine ganz einseitige Fertigkeit in der Ausführung eben jener geübten Stellen hervorbringen, nimmermehr aber von Einfluß auf die eigentliche Stimmbildung und den wirklichen Fortschritt des Sängers sein. Fragt man nun: In welcher Folge muß denn geübt werden um wirklich Nutzen davon zu haben, so würde ich mit der Antwort zunächst auf den (unter E) besprochenen Artikel (Eigenthümlichkeit der Stimmen) Bezug nehmen. Denn die Eigenthümlichkeit einer Stimme muß vom Lehrer und Lernenden als Basis alles Bildens und Fortschreitens betrachtet werden — und sonach bliebe die Folgerichtigkeit der Gesangsstudien eine relative. Nichts desto weniger läßt sich Einiges allgemein Gültige aufstellen. — Ich halte es für ganz unzweckmäßig den Schüler gleich Anfangs (wie es in der Regel geschieht) mit langen ¼ Noten zu quälen. Denn die Lunge und Kehle des Schülers ist selten einer solchen Anstrengung gleich von vorne herein gewachsen. Man lasse ihm zunächst Noten von kürzerer Geltung einzeln und im Zusammenhange auf alle verschiedenen Vokale und die Silben do re mi fa sol la si singen, um eine reine und edle Aussprache der Vocale (siehe unter V) zu erreichen, lehre und übe sodann den richtigen Gebrauch des Athems (siehe unter A) zuvörderst in physischer Hinsicht, und lasse alsdann fleißig alle großen und kleinen Intervalle singen, um eine reine Intonation (siehe unter I) zu gewinnen. Ferner erstrebe man recht frühzeitig eine gewisse Biegsamkeit der Stimme, die sich — Anfangs versäumt — später oft recht schwer erlernen läßt — und erst, wenn der Schüler fähig ist, wenigstens kleinere Passagen, wie z. B.



deutlich und fließend auf verschiedene Vokale zu singen — erst dann kann man seiner Brust und Kehle die Anstrengung des Aushaltens und Schwellens der Töne (der sogenannten messa di voce) mit Erfolg zumuthen. An diese Uebung, die den Schüler allerdings erst mit seinen Mitteln vollkommen vertraut macht, knüpfe man größere Scalen und Passagenübungen, Doppelschläge, Triller (je nachdem sich die Fähigkeit zu denselben mehr und mehr herausstellt),

die man wiederum in den sogenannten Solfeggi mit Uebungen im Aushalten und Tragen der Stimme, in guter Aussprache und — bei Uebungen mit wirklichem Texte — sinngemäßem Athemholen verbinden kann. — Ueber Tonbildung, Vokalisation, Kehlfertigkeit u. s. w. wird unter den betreffenden Buchstaben mehr gesagt werden; Anderes ist bereits erörtert worden und so muß ein Buchstabe dieses ABC des Gesanges sich durch den Andern ergänzen und erklären, wie ja auch in der Sprache erst aus der Vereinigung der Einzelbuchstaben zu Worten ein Sinn und etwas Ganzes hervorgeht.

Geschmack nennt man bekanntlich die Gabe, das Schöne vom Unschönen, das Passende vom Unpassenden zu unterscheiden. Wie überall, so ist auch in der Gesangskunst der Geschmack von großer Bedeutung. Es soll hier, wo es sich mehr um einen Leitfaden beim practischen Studium des Gesanges handelt, nicht sowohl von jenem Geschmack die Rede sein, der sich in der Auswahl guter und trefflicher Gesangstücke offenbart (wiewohl derselbe allerdings auch sehr wünschenswerth erscheint), sondern ich will jetzt das Wort Geschmack in der engeren Bedeutung besprechen, als: das Vermögen eine Composition schön und passend vorzutragen, die Melodie durch sinngemäßes piano und forte, durch Portamento, passend angebrachte Appogiature, gruppetti (Doppelschläge) und sonstige Fiorituren zu beleben und auszuschmücken. Der wahre und edle Geschmack im Reproduciren einer Gesangsschöpfung beurkundet sich in jeder (auch der kleinsten) Leistung und ist ein Hauptvorzug des gebildeten Sängers. Er ist, wo es sich um die Wirkung des Gefühles handelt, oft, ja meistens Talent und Naturgabe; was dagegen den Einfluß des Verstandes anlangt, der auch seinen Antheil beim Geschmacke hat — so giebt hier die Kunst dem Sänger (auch wenn er weniger begabt ist) Mittel und Wege, geschmackvoll zu singen. Sie lehrt dem Schüler Einfachheit, wo solche am Platze ist; — sie leitet ihn an, Ausschmückungen und Verzierungen der Melodie im Geiste jedes Componisten anzubringen; — sie giebt ihm Regeln und Gesetze für den Vortrag in allen seinen Einzelheiten, für ein zweckmäßiges piano und forte, für ein richtiges Athemholen, für edle Aussprache u. s. w. und eben in allen diesen Dingen zeigt sich ja der gute Geschmack, von dem wir sprechen. — Der Schüler trachte vor Allem darnach, den Geist einer Tonschöpfung zu erfassen und behalte stets die Eigenthümlichkeit des Componisten (wo eine solche vorhanden) im Auge, um seinen Vortrag darnach einzurichten. Er würde eben so sehr gegen den guten Geschmack verstoßen, wollte er in Beethoven'scher Musik Rossinische Verzierungen anbringen, als wenn er den Ernst und das Großartig-Erhabene jener Muse auf Bellini'sche oder Rossini'sche Musik übertrüge. Ich wiederhole es, eine jede Gabe und Zugabe des Sängers muß von seinem richtigen Geschmacke Zeugniß ablegen — und deßhalb ist von Seiten des Lehrers schon ganz im Beginne der Studien auf eine treffliche Bildung des Geschmackes hinzuarbeiten.

(Fortsetzung folgt.)

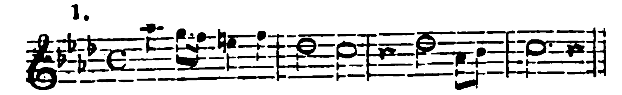
Kirchenmusik.
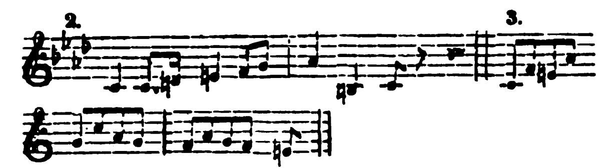
Für die Orgel.

Fr. Kühmstedt, Op. 29. Fantasia eroica, für Orgel. — Erfurt und Leipzig, G. W. Körner. Preis: 12½ Sgr.

Kühmstedt ist unstreitig in die Reihe derjenigen Orgelcomponisten zu setzen, die (wie früher Fischer, Rinck u. A.) berufen sind, die gegenwärtige Generation der Orgelspieler nicht nur einem solchen Stadium musikalischer Anschauung und Bildung zuzuführen, von welchem aus sie sich zum Studium und Genuß der herrlichen Schätze classischer Vergangenheit immer mehr erhoben und befähigt fühlen wird, sondern auch eine anderen, blühenderen Zweigen der Tonkunst würdige und dem modernen Bewußtsein einer edleren künstlerischen Gesammtheit, wie dem hohen Ideale der Selbstständigkeit des gewaltigen Instrumentes angemessene Entwickelung anzubahnen. Nähert sich seine Anschauungs- und Gefühlsweise auch weniger dem Begriffe der in den Werken der alten Orgelmeister documentirten altgläubigen und ernsten Kirchlichkeit, so macht ihn doch sein für die erhabene Tonkunst beregter Sinn, seine ergiebige Phantasie und vor Allem seine vorzügliche, vor der berüchtigten Einseitigkeit trocknen Calcüls geschützte Technik im Contrapunkt geschickt zur Lösung jener Aufgabe, die sich neuerdings innerhalb eines Kreises unserer besten Orgelkünstler durch Wort und That ziemlich entschieden ausgesprochen hat. So bildet denn auch die vorliegende Phantasie einen Beitrag zur Bereicherung unserer besseren neueren Orgelliteratur. Die Bezeichnung „eroica" ist eine durch den Inhalt der Composition selbst berechtigte, wie schon die Hauptmotive:

1.





(letzteres ein den beiden ersten sich mit gleicher Gefügigkeit anschließendes Contrasubject), noch mehr aber die Art und Weise ihrer contrapunktischen Behandlung und effectvollen charakteristischen Ausgestaltung erweisen. Einen vorzüglichen Aufschwung erhält die Phantasie auf S. 7, wo die über dem Gewühl tiefer Töne schwebenden hohen Haltetöne unterstützt von den modulatorischen Wendungen E nach F und Des den nach Ueberwindung ringenden Kämpfer — gegenüber der unter und neben ihm wimmelnden kleinlichen Welt — treffend zeichnen. Ebenso verdient die Schlußpartie (bes. S. 9) hervorgehoben zu werden, wo uns in einfacher, aber imponirender Weise eine Art Siegeshymne mit fast nationellen Anklängen entgegentönt. Die hier angewandten äußern Effectmittel, welche der Componist übrigens zuweilen auch da anzuwenden sich nicht scheut, wo kein innerer Bestimmungsgrund vorhanden, sind hier am rechten Orte; weniger auf S. 4, Syst. 1 und S. 6, Syst. 1.

Sicherlich wird sich dieses gediegene und zugleich effectvolle Concertstück viele Freunde gewinnen. — Als störende Druckfehler sind uns aufgefallen: S. 5, Syst. 2, wo man Tact 3 in der obern Zeile g anstatt des ersten eingestrichenen f; ebendaselbst im 4ten Tacte b anstatt der halben Note as lesen möge. Endlich setze man auf S. 4, Syst. 2, Tact 1 in der Oberstimme d statt des, und ebendaselbst Tact 3 in der Oberstimme a anstatt des (mit ♮ versehenen) g.

Neues deutsches Orgel-Magazin. Vollständiges practisches Handbuch zur Förderung eines vollkommenen Orgelspiels bei allen Theilen des öffentlichen Gottesdienstes, in noch ungedruckten Tonstücken jeder Form und Gattung von den besten Meistern der Gegenwart und Vergangenheit unter Redaction eines Vereins tüchtiger Orgelmeister herausgegeben von der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung in Magdeburg. — Bd. I, Lief. 1. Pr. 10 Sgr. netto.

Das Bestreben, die Bedürfnisse möglichst vieler Orgelspieler zu befriedigen, und nebenbei die Rücksicht auf Absatz haben mehrere Herausgeber neuerer Sammelwerke für Orgel bei der Auswahl ihrer Tonstücke veranlaßt, eben so wohl dem Uebungszwecke als der Anwendbarkeit für den öffentlichen Gottesdienst Rechnung zu tragen. In der Regel zeigte sich aber eine Beschränkung beider Zwecke durch einander, denn fand man auf der einen Seite die Reihe mustergültiger Tonstücke durch solche unangenehm unterbrochen, die einzig und allein des in ihnen enthaltenen Uebungsmaterials wegen Aufnahme fanden, so erwies sich auf der andern Seite auch die Summe der bloßen Uebungsstücke als unzureichend, in didactischer Hinsicht zu planlos und lückenhaft. Solch buntes Gemengsel ist, wie nicht minder die nach kunstgeschichtlichem Zeitraum und Individualität des Componisten sich bildende charakteristische Verschiedenheit der Tonstücke, dann wohl geeignet, weniger berathene und selbstständige Orgelspieler der Gefahr des Irrthums und Fehlgreifens auszusetzen. Wollen wir mit diesen und andern Vorwürfen auch nicht gerade die in Rede stehende, mit dem vorliegenden 1sten Hefte nur erst beginnende Sammlung belasten, so giebt uns doch die nähere Uebersicht des hier Gebotenen Veranlassung, die Herren Redacteure wenigstens an die so eben aufgezeigte Klippe zu erinnern. Möchten die folgenden Hefte der in der Vorrede ausgesprochenen Absicht, „Materialien jeder Art des Orgelspiels, zum Privatstudium, zur weiteren Ausbildung und zum Gebrauche beim Gottesdienste" zu liefern, vollkommen entsprechen. Die große Anzahl der hier verzeichneten älteren und neueren Componisten, welche in der Sammlung Aufnahme finden, dürften einer grundsätzlichen und gesinnungstüchtigen Auswahl den erwünschtesten Spielraum bieten. Erfreue man sich einstweilen an dem hier Mitgetheilten, das, wenn auch nur von gemischtem Werthe, doch auch sehr Gutes (von G. Frescobaldi, W. Fried. Bach, G. Muffat, G. Ph. Telemann, H. Höpner, A. Rosenkranz u. A.) enthält.

J. G. Herzog, Op. 23. Zehn Präludien, Fugen und Fughetten für die Orgel. Zum Andenken des großen Meisters J. S. Bach, bei seiner hundertjährigen Todtenfeier (am 28sten Juli 1850) componirt. — Erfurt und Leipzig, G. W. Körner. Pr. 20 Sgr.

Jemehr uns der Fleiß des Hrn. Herzog und insbesondere die hier den Manen Seb. Bach's geltende Widmung des gegenwärtigen Werks zu höheren Erwartungen berechtigte, als der Verf. bisher erfüllte, desto unangenehmer ist es, von Neuem getäuscht zu werden. Wir finden, wie in früheren Werken des Hrn. Herzog bei aller Anerkennung seiner ziemlich glatten und (in gewissem Sinne) fertigen Technik meist dieselben unbedeutenden Themas, dieselben trivialen Durchführungen, dieselben umherschweifenden Modulationen und denselben Mangel an künstlerischem Aufschwung und charaktervollen Gegensätzen. Die Tonstücke in 𝄵 oder $\frac{4}{2}$ Tact haben mit gewissen alten,

den Kirchentonarten und einer gewissen zunftmäßigen Contrapunktik entwachsenen Orgelstücken wohl deren Form, aber nicht ihren Geist gemein. Eben so mißlich steht es mit der Benutzung Bach'scher Motive, deren Vergleich mit der Classicität Bach'scher Bearbeitung nur zum Nachtheil des Verfassers ausfallen muß.

M. G. Fischer, Op. 13. 48 Orgelstücke für Anfänger. (Fünftes Werk für die Orgel.) — Erfurt und Leipzig, G. W. Körner. Pr. 1 Thlr.

Dieses vielen Organisten wohl bekannte, hier einen Theil der „neuen, correcten und einzigen Gesammtausgabe der classischen Orgelcompositionen" M. G. Fischer's bildende Heft, enthält meist Vorzügliches zum Studium, wie zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste für Anfänger und angehende Organisten gleich geeignet. Stehen auch nicht alle Sätze auf gleicher Höhe mit Nr. 9, 5, 26, 39 u. a., so findet man doch fast durchgängig Kernstücke, deren fließende Schönheit und spielend leichte contrapunktische Behandlung nicht selten deren Kürze bedauern läßt. Angehenden Orgelcomponisten, überhaupt Orgelschülern, insbesondere Seminaristen u. s. w. geben sie reichen Uebungsstoff und halten ihnen ein für alle Zeiten gültiges Muster vor, wie man auch bei der Anwendung schwieriger Formen in wenigen Zügen und scheinbar unbedeutenden Stücken dennoch Gebilde von einfacher und natürlicher, Herz und Geist treffender Wirkung hervorbringen kann. Möchte das Werk besonders recht fleißig in Seminarien zur Analyse beim Harmonie- und Orgelunterricht benutzt werden. Nicht blos das zur Uebung Zweckmäßige, nein überhaupt das Beste soll man den Schülern in die Hände geben. Ein erwärmter Sinn, dem sich die Idee der Schönheit erschlossen hat, treibt mit unwiderstehlicher Gewalt zum Fortschritt und überflügelt oft die Absichten mancher ihre Pensen nach didactischen Systemen chablonenartig zuschneidenden Orgelpräceptoren.

G. Siebeck.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

C. Pauer, Op. 27. Sammlung von Chören und Quartetten für Männerstimmen. 8tes Heft: Vier Gesänge von Hoffmann v. Fallersleben. — Wien, Glöggl. Leipzig, Whistling. Pr. der Part. 30 Kr., der Stimmen 1 Fl.

Ein Heft, welches vom gewöhnlichen Pfade abweicht und das Prädicat „gut" mit Recht beanspruchen kann. Nicht etwa eine hervortretende Seite rücksichtlich der Erfindung, die durch Neuheit überraschte, finden wir darin, sondern zunächst eine sinnvolle Auffassung und ein von warmem, schön melodisirtem Gefühlsausdruck getragenes Leben. Sodann zeigt sich die technische Behandlung in so fertigem, mit Leichtigkeit und Natürlichkeit gehandhabten Gewande, daß der Fluß der Melodie nebst ihrem harmonischen Gewebe nirgends durch irgend welche Störung unterbrochen wird. Nr. 3, „Jägers Heimath" dürfte sich in seiner gesunden Waldluft am besten vom Chore gesungen ausnehmen, die andern von Solostimmen vorgetragen, da ihr Wesen nicht blos, sondern auch der technische Bau darauf hinweist. Ueber Nr. 1, „der blinde Leiermann" ruht etwas Franz Schubert'scher Geist, der dem elegischen Tone des Gedichtes entspricht. Nr. 2, „Klinget, Maienglöckchen" ist ein zartes Miniaturstückchen, das von mehreren Stimmen gesungen, schöne Wirkungen machen wird, vorausgesetzt, daß eine äußerst delicate und egale Behandlung der Stimmen erzielt werden kann. „Mondscheinnacht" (Nr. 4) ist ein von inniger und seelenvoller Melodie gewebtes Bild, schön gezeichnet und mit discreter Farbengebung ausgeschmückt. Es sind diese Gesänge ein erfreulicher Beweis von dem lebenskräftigen Aufblühen des Wiener Männergesangs.

A. M. Storch, Op. 80. Sechs Lieder für Männerstimmen. — Wien, Glöggl. Leipzig, Whistling. Pr. der Partitur 45 Kr., der Stimmen 1 Fl. 30 Kr.

Wenn auch bezüglich der tieferen Erfassung und glänzenderen Darstellung diese Lieder den vorigen nachstehen, so lebt doch in ihnen ein immer erfreuliches Gesangsleben. Auch hier sind die Melodien fließend und ausdrucksvoll, nur neigen sie sich mehr nach einer sinnlicheren Seite hin, das sinnlich Schöne ist dem geistig Schönen untergeordnet. Zwei sehr zart gehaltene Stücke sind Nr. 1, „Blümchen am Hag" und Nr. 6, „März-Veilchen". Außerdem verdient Nr. 5, „Wanderlied" hervorgehoben zu werden, wegen seines charakteristischen Ausdrucks und der getroffenen Wanderliedsstimmung.

G. Rebling, Op. 12. Gesänge für Männerchöre. Nr. 2, Rheinsage. Nr. 3, cita mors ruit. Nr. 4, Hoffnung von Em. Geibel. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. der Partitur 8 Sgr., der Stimmen 12 Sgr.

In diesen drei Gesängen hat der Componist zwar

kräftige Weisen angeschlagen, ohne jedoch eine besonders charakteristische Physiognomie ihnen aufzudrücken. Das Harmonische hat das Uebergewicht über das Melodische. Am besten gelungen ist Nr. 2, cita mors ruit, wenn schon ein Moment fehlt, nämlich das Unheimliche, das in uns Schauder vor der Blitzesschnelle des Todes erregen soll; das andere, das Rasche und Hastige hat der Componist gut getroffen.

Em. Klitzsch.

Aus Oldenburg.

Wir haben in ewiger Zeit Nichts von uns hören lassen, aus dem einfachen Grunde, weil wir selbst nicht Viel gehört haben.

Wenn von einem Musiktreiben in einem Orte die Rede sein soll, so muß es — besonders im Winter, als der eigentlichen Musikperiode — Anhalte- und Höhepunkte der musikalischen Leistungen geben, die zu gleicher Zeit der Barometerstand des Geschmacks sind. Es sind dies gewöhnlich die Abonnementsconcerte. Im vergangenen Winter haben wir sie zu unserem Bedauern nicht gehabt — der Himmel mag wissen, ob die Theilnahmlosigkeit des Publikums, oder die Disharmonie der Musiker unter sich und mit ihrem Dirigenten die Schuld davon war — und statt ihrer nur die Vokalconcerte des Singvereins; jetzt indeß sind sie zu Stande gekommen. Das erste brachte an Orchestersachen die D-Dur-Symphonie von Beethoven, eine Ouvertüre von Jul. Rietz und die zum Berggeist von Spohr, und alle drei Nummern im Verhältniß zu den vorhandenen Mitteln — die Saiteninstrumente sind noch immer zu schwach besetzt — recht brav ausgeführt.

Wie das in kleinen Orten leicht der Fall ist, daß sie nämlich von dem lebendigen Strome der neuern Musikepoche nicht anregend genug berührt werden, und deshalb der Geschmack sich auf das anerkannt Classische fast ausschließlich richtet, so ist es auch hier von jeher gewesen. Dagegen ließe sich im Grunde wenig sagen, denn wer hätte nicht lieber das Bewährte als das Schwankende und noch in der Gestaltung Begriffene? Aber man thut dadurch doch der Gegenwart Unrecht; denn in der Kunst heißt es nicht: die Todten haben Unrecht, sondern die Lebenden. Deshalb wurde hier die Beethoven'sche Symphonie mit Respect und warmem Herzen aufgenommen, wie sich das gebührt, nicht aber die Ouvertüre von Jul. Rietz, wie sich das nicht gebührt. Man wirft ihm, und nicht mit Unrecht, seine allzu häufigen Erinnerungen an Mendelssohn vor, man vergißt aber, sich an der Frische und Lebendigkeit des Werks und an der Klarheit der ganzen Anordnung zu erfreuen; eine Weise, unter der die Betreffenden selbst am meisten zu leiden haben. Wer immer gleich die Kritik bei der Hand hat, verliert eben deshalb die Unbefangenheit des Urtheils, vor allen Dingen die Unbefangenheit des Genießens. Wer weiß nicht, daß wir heute keinen Beethoven haben! warum sich nun den Genuß verderben durch den steten Gedanken: er ist todt! Glaubt Ihr denn nicht, daß selbst dieser Beethoven heute auch anders sein würde? vielleicht würde Euch das „Neue" an ihn auch nicht gefallen, so wenig es in Wien damals sogleich und allenthalben durchdringen wollte! Ich bin in der That schon jetzt vor Robert Schumann besorgt, dessen C-Dur Symphonie wir in einem der folgenden Concerte hören sollen. Mir fallen bei solchen Angelegenheiten immer ein paar Verse aus der Schulzeit ein. Damals sangen wir fidelen Geschöpfe: Genießet, genießet den schönen Mai, die Blüthenzeit eilet so rasch vorbei! oder so ungefähr; eine Aufforderung, die ganz überflüssig war, deren vielfältige Wichtigkeit bei tausend Lebensverhältnissen und auch in der Kunst ich aber heute lebhaft erkenne und anwende, wo es möglich ist. Machts auch so lieben Kunstfreunde! Ihr wollt ja keine Kunstgeschichte schreiben, und braucht deshalb nicht sogleich mit dem Secirmesser bei der Hand zu sein. Ihr schneidet wahrlich manchen Lebensnerv Euch selbst ab — und helft Andern auch nicht.

Nun sollt Ihr aber gleich ein Geschrei über Inconsequenz u. s. w. hören, wenn derselbe Mensch, der eben diesen vortrefflichen Rath gegeben, aufrichtig gesteht: daß er auch gar kein Vergnügen dem ehrwürdigen Spohr abzugewinnen vermochte. Und weshalb nicht? weil Spohr dasselbe, was er in dieser Ouvertüre zum Berggeist sagt, schon in vielfachen tausend Paraphrasen ausgesprochen; weil ein aufrichtiger Musiker so gar keine Ebbe und Fluth bei ihm findet, und deshalb keine lebendige Verbindung mit dem großen Lebensoceane. Spurlos vorüber gegangen sind ihm die Erscheinungen und Erfahrungen mehrer Decennien. Er ist der, der er war und sein wird, aber doch nicht ewig, just deshalb nicht.

An Solosachen hörten wir u. a. das Violinconcert von Mendelssohn, vom Dirigenten Pott vorgetragen. Pott ist ein bedeutender Geiger, das wird Jeder sagen, der ihn gehört hat, ohne ihn gerade in allen Stücken zu goutiren. Als ihm deshalb eine Correspondenz aus Hamburg auf Kosten Tedesco's — den wir im vergangenen Jahre als ausgezeichneten Pianisten kennen lernten — unter die Heiligen versetzen wollte, machten wir Thomasmiene, und fanden es ganz natürlich, daß auf ein so ungeschicktes Lob Berichtigung und Tadel folgen mußte. Wir wissen

hier hinreichend, daß Pott dem Verlangen nicht widerstehen kann **immer** zu glänzen, daß er es nicht unterlassen kann sich im Quartett, zum Nachtheil des Kunstwerks und seiner Mitspieler hervorzuthun, und ganz allein zu spielen versucht; was wir um so mehr zu beklagen haben, als er wirklich keine Mühe des Einstudirens scheut. Möchte er diesen wohlgemeinten Fingerzeig beherzigen. — Genug davon; — es besteht hier unter den meisten Musikern ein so gespanntes Verhältniß, daß ich bei weitern Angaben befürchten müßte der Parteilichkeit beschuldigt zu werden.

Der **Singverein** — auch solch ein Geschmacksbarometer, das hier auf „reine Luft" zeigt — unter der Direction des Concertmeister Franzen fast nur aus Dilettanten bestehend, versprach für die zweite Hälfte des vergangenen Winters und die jetzige Concertzeit drei große Aufführungen, und hat bis jetzt zwei davon gegeben: den „Elias" von Mendelssohn in der einen und die „Empfindungen am Grabe Jesu" von Händel nebst dem „achtstimmigen 114. Psalm" von Mendelssohn in der andern Aufführung. Außerdem veranstaltet er jeden Winter mehrere sogenannte „Außerordentliche Zusammenkünfte", zu denen auch gewöhnliche Menschenkinder für ihr Geld eingeführt werden können. Warum der Singverein diese „Außerordentlichen" doch nur als Privatsache behandelt wissen will, ist nicht gut abzusehen. Will er die öffentliche Besprechung vermeiden? die hat er wahrlich nicht zu fürchten. Daß den Damen in der großen Pause Thee gereicht wird, und die Stühle und Tische anders gesetzt werden als in andern Concerten ist ein guter alter Brauch, der geradezu zur Gemüthlichkeit beiträgt. Laßt sie uns doch hier an dem einem Abend, wo man sonst nur gewohnt ist der Steifheit und Förmlichkeit so viel zu erblicken, daß ein warmer Mensch sich das Herz erkälten könnte. Und die Aufführung selbst? Ei, ein Programm wie das letzte: **Cantate** über den Choral: Wachet auf*) — von Seb. Bach; **Andante** und Variationen für zwei Piano von Robert Schumann; **Arie** des Pylades aus der Iphigenie von Gluck; desselben **Scene** für zwei Tenöre aus derselben Oper; **zweistimmiges Lied** von Mendelssohn; Agnus dei nach Beethovens Andante; **Elegie** für die Violine von Ernst; **Baßarie** und **Sextett** aus Mozart's Don Juan; **Lieder** von Franz Schubert und dann auch noch die **Hymne**: „Gottheit dir sei Preis" von Mozart kann sich allenthalben sehen lassen, und hatte höchstens den Fehler um einige Nummern zu lang zu sein. Wer ein so lobenswerthes Streben, einen so trefflichen Geschmack beweist, braucht nicht zu wünschen, daß etwas „Außerordentliches" unbesprochen bleiben möge. Ihr singt auch nicht besser und schlechter als an anderen Abenden, und wer nicht immer die scharfe, unerfreuende Kritik bei der Hand hat, geht erquickt nach Hause, getreu dem ausgesprochenen Grundsatz: Genießet u. s w. Was wollt ihr also mehr, wenn man hinterher bekennt: Es sei sogar was „**Ordentliches**" gewesen. Jetzt habt Ihr auch den factischen Beweis, daß Ihr eine öffentliche Besprechung nicht vermeiden könnt.

Von den Männergesangvereinen zeichnet sich der sogenannte „**Quartettverein**" — Dirigent G. Häser — ganz besonders lobenswerth aus. Man sieht dadabei, was guter Wille und gute Stimmen ausrichten können. Er kann sich dreist — hinsichtlich der Qualität seiner Leistungen — mit renommirten Vereinen großer Städte messen; in der Wahl seiner Gesänge steht er den meisten voraus. Du lieber Gott, was für Unsinn wird in die Welt hinein gesungen! Wenn dieser Nebel im Geschmack mal wieder niederfiele, den die Tausende der Männergesangvereine schon in die Luft gesungen haben — welche wunderbare Hirnkrankheit würde da entstehen, die in keinem medicinischen Lexicon zu finden! So aber steigt er glücklicherweise seiner Natur nach zum Monde auf, und fällt später vielleicht einmal als einer jener merkwürdigen Meteorsteine wieder herunter, um selbst noch in seiner Versteinerung die Gelehrten in Verlegenheit zu setzen.

Die „**Liedertafel**" zerstieb bei dem — seinen bisherigen Resultaten nach — höchst unnöthigen Sturmwinde der Revolution nach allen Seiten; hat sich aber seit einiger Zeit wieder zusammen gefunden, freilich an „Stimme" und „Stimmen" verloren; dafür an Gemüthlichkeit gewonnen. Ihr Dirigent, der Musikdirector Rösler, der seit Jahren ihr angehört und sie in den schönen Zeiten der Uebereinstimmung auf den Culminationspunkt gebracht hat, bleibt ihr auch jetzt getreu, wo sie an Bedeutung der Leistungen verloren hat. Erinnerung an die Glanzzeit durch den Vortrag alter beliebter Lieder ist ihre Hauptrücksicht. Man will sich aller Grillen und Sorgen um's liebe deutsche Vaterland auf einige Stunden entschlagen und nach guter deutscher Weise mit Sang und Klang die Woche beschließen. Möge das immer gelingen.

Um den Männergesangverein der **Handwerksgesellen** hat sich unser Organist Rothe viel Verdienst erworben, welche dankende Anerkennung wir ihm hier nicht versagen können.

Wenn man nun diese Gesangvereine betrachtet, die regelmäßigen Concerte der Kapelle und auch wohl eines Quartetts;*) wenn man bedenkt, daß wir einen

*) Mit Auslassung der Soli.

*) Gar nicht zu rechnen die Concerte geladener Notabilitäten wie Ernst und Tedesco, die Schloß und Jenny Lind, und diejenigen einzelner Versprengter.

Hofcomponisten: Louis Pape, und einen Hofpianisten: Tedesco haben, resp. nicht hier haben: da sollte man glauben, wie viel Sinn und Eifer für Musik hier herrsche. Es ist das aber nicht so ganz zuzugeben. Man hat auch hier, wie in der ganzen Welt, mehr Musiktreiber als Musikfreunde, die Gründe dafür sind die bekannten, auch anderwärts vorkommenden, dann noch specielle mit deren Aufführung ich Sie nicht langweilen will. Daß die Musik demnach hier den Einfluß ausübe wie sie sollte, kann nicht zugegeben werden. Sie drängt ihrem Wesen nach zur Allgemeinheit; sie will Jeden erfreuen, der ihr ein warmes Herz entgegen bringt, und diese Empfänglichkeit findet sich ohne Zweifel bei den meisten Menschen. Nun ist sie hier aber allein im Concertsaale und den exclusiven Vereinen zu finden; man hört z. B. im Sommer selten ein Gartenconcert, aber auch das ist im Grunde exclusiv und wenig werth. —

Daß sich keine Oper hier halten kann ist natürlich; sie fordert große Geldopfer, die der kleine Ort nicht leisten kann. Nun könnte Mancher meinen: die Oper sei ein Werk des Teufels und statt für die Hölle sollten sich die sündhaften Oldenburger für den Himmel vorbereiten und in die Kirche gehen, da sollte man doch schier die lieben Engelein singen hören. Unglücklicher, wer hat dir diesen Rath eingegeben? Unsere lieben Engelein, die, nebenbei gesagt, von der pausbackigen Art sind, wie man sie in alten Kirchen die Posaunen des Weltgerichts blasen sieht, sind absolut keine Engelein, und haben nur mit den Verkündern des Weltgerichts die Aehnlichkeit, daß sie mit mehr Anstrengung als Erfolg blasen. Mit einem Wort: man singt hier gar nicht, wirklich nicht. Was thut man denn? Ein kleiner Theil schreit und brüllt und der größere bekommt Ohren= und Kopfschmerz davon. Es mag hier nicht allein so sein — da sollte man sich um so weniger das Zeichen der Zeit entgehen lassen; es ist eine Zeit gekommen, wo man die Leute, statt aus der Kirche hinaus, in sie hinein singen sollte. Die Kirche, wenn sie die Kunst fallen läßt, steht isolirt und entbehrt des wichtigsten Vermittelungsgliedes zwischen dem Menschlichen und Göttlichen; Kunst und Religion haben denselben Gefühlsboden, demnach müssen sie auch zusammen wirken. Ruft den Gesang zurück, ihr lieben Protestanten, scheut keine Mühe und Kosten Sängerchöre herzustellen, die Lauen, Indifferenten und Zweifelhaften um Eure Altäre zu versammeln; dann wird der „alte böse Feind“ wie zu Luthers Zeiten sagen: der Gesang habe Euch mehr Menschen gewonnen als das gepredigte Wort!

Nun will ich wohl glauben, daß unser neuer Kirchenrath an einen guten Kirchengesang gedacht haben mag; aber entweder ist's doch wohl nicht in der rechten Weise geschehen, oder er ist noch nicht fertig damit. Da will ich denn den schönsten Erfolg aus vollem Herzen wünschen; vor allen Dingen einen großen Säckel, der alljährlich ein paar Hundert Thaler für einen Kirchenchor hergeben kann. Ich befürchte aber, es ist dies einer von den „frommen Wünschen.“

Nachdem ich nun Oldenburg in Reih und Glied gebracht habe, lege ich mit einem schönen Gefühle der Genugthuung die Feder nieder; aber nicht ohne die Bitte um Verzeihung für die wohl etwas zu lang gerathene Epistel an die geehrten Leser und die Redaction dieser Zeitschrift. Mögen Sie durch mein Versprechen versöhnt werden: in lieber langer Zeit Nichts wieder von mir hören zu lassen.

Oldenburg, im Januar 1851.

Kleine Zeitung.

Paris, im Januar 1851. In meinem letzten Briefe sprach ich ihnen von der nahen Ankunft des verlorenen Sohnes Auber's. Zwölf Mal war er schon da gewesen und ich hatte ihn noch nicht gesehen, weil ich mich theils vor dem Stück Arbeit, eine fünfactige Oper auszuhalten, fürchtete und theils sehr Unvortheilhaftes darüber gehört hatte. Plötzlich aber lese ich in den Zeitungen, daß in Breslau drei neue französische Stücke gegeben werden sollten, unter ihnen auch der verlorene Sohn. Da dacht ich, wenn die Oper so unbedeutend ist, wie es heißt, so wär' es doch billig eine Warnungsflagge aufzustecken, damit Leichtgläubige und vom Zeitungsgeschrei verführte deutsche Theaterdirectoren nicht in Fuchseisen gerathen. Ich ging also in die dreizehnte Vorstellung — wo es an Platz nicht fehlte — wenn auch nicht ganz vorurtheilsfrei, doch auch nicht feindselig.

Mein Parterre=Billet (5 Franken viel zu viel) zeigte mir zu meinem Entsetzen meinen Platz dicht hinter der Claque — die man, wie ich hörte, zu dieser Oper eigends verstärkt hatte, was vielleicht wahr ist, denn es schien mir ein höllischer Rudel. Ob sie schon nach der Ouvertüre fungirte, habe ich vergessen, ich glaube aber nicht daß es der Componist erlaubt hätte, denn sie ist doch auch zu ledern — bei jedem Gesangstücke aber rührten sich die ungewaschenen Hände dieser — horribile dictu — Kunstrichter sehr laut.

Die Handlung der Oper ist tödtlich langweilig, was nach dem einfachen Gegenstande nicht wohl anders sein konnte. Die biblische Erzählung spricht nur von der Abreise und Wiederkunft des ungerathenen Sohnes, was allerhöchstens zwei Acte gegeben hätte; aber die Pariser große Oper muß deren fünf haben — ein Unfug, dem hoffentlich die nächste Staatsumwälzung abhelfen wird. Scribe mußte also erfinden, womit dieser Jüngling während seiner Abwesenheit, seine Zeit,

sein Geld und sonstige Habseligkeiten todtschlagen konnte; — und er hat es auf dem leichtesten und schon lange gebahnten großen Heerwege gefunden, indem er ihn trinken, spielen und hinter Loretten herlaufen läßt: er hätte ihn auch noch seine Tabacke rauchen lassen können, dann wäre die Soldaten-Maxime „Mädel, Taback und Branntewein" vollständig gewesen.

Dieses Schäferleben — man sollte Sauleben sagen, weil dieser Don Juan der alten Geschichte doch bekanntlich die Säue hütete — begiebt sich in Egypten an den Hof des Ochsen Apis, dessen Ober- und Unterpriester sich ein bischen zu lebhaft an den ausgelassenen Tänzen der Mamsell Plumkett und ihren Helfershelferinnen ergötzen — und zu verwundern ist, daß die weltliche Obrigkeit der weisen Egypter sich diesen schamlosen Bogensätzen der Plumkett nicht entgegenstemmt.

Es würde mich zu weit führen in's Einzelne zu gehen, ich will also in wenigen Worten sagen, daß es schwer ist zu entscheiden, ob die Dichtung oder die Musik unten liegt. Wohl — um Niemanden zu beleidigen, wollen wir sagen, sie liegen beide unten; wer anderer Meinung ist, hebe die Hand in die Höhe.

Die äußere Ausstattung ist so glänzend wie vielleicht noch keiner Oper; einmal sieht die Bühne wirklich aus wie ein Pferdemarkt; dann zieht eine Karavane aus Pferden und Kameelen bestehend, mit dem Mohren-Chor „das klinget so herrlich" begleitet, vorüber; an einer anderen Stelle singt der Apis mit Hülfe des Baßhorns — sollte aber selbst ein republikanischer Componist, wie Hr. Auber, wohl das Recht haben, einen so vornehmen Ochsen so gemein singen zu lassen?

Roger singt die Haupt- und Titelrolle — er singt aber vielleicht nur darum so wenig heraus, weil er so viel hineinschreit. Wie es heißt, wird er im Sommer in Deutschland Gastrollen geben — bitte — Hr. Roger nur nicht den verlorenen Sohn! Massol singt den Vater und zwar sehr ausgezeichnet — vielleicht hier und da ein wenig mit Uebertreibung. Den andern Sängern und Sängerinnen wird mein Schweigen weder Nutzen noch Schaden bringen.

Ich hoffe nun daß die deutschen Theaterunternehmer diesen verlorenen Sohn lassen wo er ist, er würde sie in ungeheuere Ausgaben stürzen und ihnen bei seiner Heimkehr ein Bündel unbezahlter Rechnungen mitbringen. Auch ist es nicht nöthig daß wir immer Alles aus dem Auslande zu uns holen; die Franzosen können mit uns zufrieden sein — denn was haben wir, besonders seit 60 Jahren nicht Alles von ihnen geholt! Schrecklich — aber wahr! Und dabei lachen sie uns noch aus!!!

Halevy's letzte komische Oper „die Pique-Dame" habe ich noch nicht gehört, und es treibt mich auch nicht. Nach dem was man aber darüber vernimmt, scheint es keine rechte Trumpf-Karte zu sein, die ihr Spiel nicht länger treiben wird als Auber's Verlorener.

(Schluß folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Frl. Chilagg vom ungarischen Nationaltheater zu Pesth hat in Wien als Fides Furore gemacht. Sie soll eine Sängerin mit so bedeutenden Mitteln sein, wie man sie lange nicht gehört hat.

Der Harfenvirtuos A. C. Pratté, königl. Schwedischer Concertmstr, von einer Reise aus Rußland kommend, beabsichtigt in Leipzig Concert zu geben.

Auszeichnungen, Beförderungen. Darmstadt. Dem verdienstvollen Hofmusikdirector Schlösser wurde die so seltene als ehrenvolle Auszeichnung zu Theil, daß ihm die königl. Schwedische Akademie der Tonkunst in Stockholm das Diplom übersandte, worin sie ihn zu ihrem Mitglied ernannt hat.

Todesfälle. Am 21sten Januar starb plötzlich Albert Lortzing zu Berlin.

Carl Gaillard, früher Redacteur der Berliner musikalischen Zeitung, ist kürzlich gestorben.

Vermischtes.

In Venedig hat die österreichische Theatercensur verschiedene Stellen aus Verdi's für das Theater de la Fenice componirte Oper la Maledizione gestrichen. Auch die Oper Stiffelio desselben Componisten ist in Triest mit verändertem Text gegeben worden.

Die italienische Opernsaison in Petersburg ist mit Bellini's Nachtwandlerin eröffnet worden. Die Persiani und Tamburini haben die Russen elektrisirt.

Marschner's Vampyr ist trotz der gelungenen Darstellung in Darmstadt sehr kalt aufgenommen worden.

Ebendaselbst wird eine neue Oper vorbereitet: „die vier Jahreszeiten", Text von E. Pasqué, Musik von L. Schlösser.

Aus Oestreich ist zur großen Industrie-Ausstellung in London ein Bett geschickt worden, welches einige beliebte Schlummerlieder spielt, wenn man sich in dasselbe legt.

Notiz. Hierbei Titel und Register zum 33sten Bande der Zeitschrift.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. **№ 6.** Den 7. Februar 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Das ABC der Gesangskunst.

Ein kurzer Leitfaden beim Studium des Gesanges

von

Ferdinand Sieber in Dresden.

(Fortsetzung.)

Haltung des Körpers. — Für den Anfänger ist eine bestimmte Haltung des ganzen Körpers beim Singen von größter Wichtigkeit und deshalb sind hier einige Vorschriften am Platze, die natürlich vom fertigen und ausgebildeten Sänger nur theilweise, d. h. weniger streng beobachtet zu werden brauchen, da derselbe bei vollkommener Kenntniß seiner Mittel und Kräfte weniger durch Aeußerlichkeiten behindert wird. — Der Schüler muß bei seinen täglichen Uebungen stets gerade und fest auf beiden Füßen stehen und dieselben ziemlich nahe bei einander lassen. Wenn er das Gewicht des Körpers, wie es so oft zu geschehen pflegt, einem Fuße ausschließlich oder auch nur mehr zu tragen giebt, als dem Andern, so wird dies Unsicherheit und Schwanken im Tone zur Folge haben. Die Bewegung der Arme sei eine freie und ungezwungene, namentlich dürfen dieselben nicht steif herabhängen, indem dadurch die Brust doppelt angestrengt wird. Der Unterleib soll etwas zurück, die Brust dagegen hervortreten. Der Kopf darf weder zu hoch gereckt, noch zu tief gebückt erscheinen, indem die erstere Haltung die Halsmuskeln zu sehr anspannt und an der Bildung eines schönen Tones hindert; das Senken des Kopfes dagegen den Ton bedeutend unterdrückt, zu dem Fehler des Kehltones führt und vor Allem jede Geläufigkeit und Coloratur unmöglich macht. — Ueber die Mundstellung sprechen wir später noch besonders.

Die strenge Beobachtung dieser anscheinend pedantischen Regeln ist für den Gesangsschüler von unberechenbarem Nutzen. Er lernt so seine Kräfte in ihrem ganzen Umfange kennen und anwenden, erleichtert sich das Athemholen, wie überhaupt das ganze Singen und gewinnt zugleich eine vollkommene Sicherheit der Tonbildung und Geläufigkeit — abgesehen davon, daß die genannte Haltung des Körpers, wenn sie später noch freier und ungezwungener ausgeführt wird, einen schönen Anstand verleiht, der manchem (übrigens gut geschulten) Sänger gänzlich abgeht. —

Intonation. — Ohne eine reine und schöne Intonation können alle sonstigen Vorzüge des Gesanges nie zur Geltung gelangen, ja es kann eigentlich von gar keinem Gesange die Rede sein, wenn jedes neue Wort, jeder neue Einsatz der Stimme unrein und fehlerhaft erscheint. Fragen wir: „Worin besteht denn die Kunst einer reinen und schönen Intonation", so läßt sich sehr kurz darauf antworten. Es bedarf aber neben einem guten Gehöre des sorgfältigsten

Studiums und der größten Aufmerksamkeit des Schülers (namentlich gleich beim Beginnen der Studien) um sich die Kunst zu eigen zu machen, die wir jetzt mit wenigen Worten auseinander setzen wollen. Der jedesmalige Ton muß unmittelbar, zwar leise, aber ganz bestimmt und vollkommen rein erklingen, ohne erst irgend eine Art von hörbarer Vorbereitung mit sich zu bringen. — Das lautet sehr einfach und doch — — wie selten ist eine vollkommen schöne und edle Intonation geworden? Ich will hier nur einige der gewöhnlichsten Fehler beim Intoniren aufzählen, die dem Schüler neben der obigen positiven Regel, noch einige gleichsam negative Regeln an die Hand geben sollen — Regeln, wie er es nicht zu machen habe. —

Einige Sänger (?) schicken jedem Tone einen oder mehrere Töne voraus und gelangen so erst über eine Brücke auf den eigentlichen Ton. Diese vorausgeschickten Töne sind, obgleich oft nur sehr schnell und im Fluge angegeben, doch für ein gebildetes Ohr deutlich zu vernehmen und von sehr schlechter Wirkung. Am häufigsten nimmt man solche Vor- oder Zwischennoten beim Portamento wahr, wo der schlechte Sänger, wenn dasselbe bei Noten stattfindet, die um eine Octave auseinander liegen, die ganze dazwischen liegende Tonreihe zu Gehör bringt, — ein unleidlicher Fehler, den die Italiener strascinare d. h. durchschleppen nennen. — Andere lassen vor jedem Worte ein h, n oder r vernehmen und meinen, weil sie selbst es nicht beachten und hören, es müsse auch dem Ohre der Zuhörer entgehen. Noch Andere begleiten jedes Athmen und jeden Einsatz mit einem gewissen Stöhnen oder Schluchzen und glauben, diese Art der Intonation gebe dem Ausdrucke großen Reiz. Andere endlich (um dieser noch keineswegs erschöpften Aufzählung nicht zu viel Raum zu geben) bringen anfangs, d. h. beim Intoniren, gar keinen erkennbaren Ton, vielmehr nur einen Laut zum Vorschein, ein vernehmbares Brummen oder Summen, das erst im crescendo und forte zu einem wirklichen, oft sogar recht schönem Tone sich umgestaltet; allein ein Ton mag so schön lauten, wie er will — er ist nichts werth, wenn er schlecht angefangen, d. h. undeutlich intonirt wurde. Der letztbeschriebene Fehler ist, so lächerlich er auch in der Beschreibung lauten mag, ein sehr allgemeiner und oft gerade Denen eigen, die sich sehr viel auf ihre Schule zu Gute thun. — Schließlich sei noch erwähnt, daß man von einer schlechten und selbst unreinen Intonation nicht immer auf Mangel an Gehör beim Sänger zu schließen berechtigt ist. Ist das Gehör schlecht, so wird die Intonation nie gut sein, — aber nicht umgekehrt. Eine schlechte Intonation ist eben so unter die Gesangsfehler zu zählen, wie eine undeutliche Aussprache, ein unpassendes und ungeschicktes Athemholen, eine schlechte Tonbildung und dergleichen mehr. Deshalb ist es nothwendig, daß Lehrer und Schüler gleich beim Beginne der Stimmbildung eine reine und edle Intonation auf's Eifrigste erstreben und nicht eher ruhen bis dieses nothwendige Bedingniß eines guten Sängers errungen worden ist.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Richard Wagner's „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen".

Mitgetheilt von T. U.

II.

Sittliche Stellung der Musik zum Staate.

Die Musik ist in fast kaum geringeren Grade als die Schauspielkunst vermögend, auf den Geschmack, ja auf die Sitten zu wirken. Das Erstere wird selbst in unseren Tagen Niemand bezweifeln: einen unmittelbaren Bezug zur Sittlichkeit hat man jedoch gemeinhin der Musik noch nicht zuerkennen wollen, man hat sie sogar für sittlich ganz unschädlich gehalten. Dem ist nicht so. Oder könnte ein verweichlichter frivoler Geschmack ohne Einfluß auf die Sittlichkeit des Menschen bleiben? Beides geht Hand in Hand uud wirkt gegenseitig auf einander. Wir wollen der Spartaner nicht gedenken, welche eine gewisse Art von Musik als sittennachtheilig verboten, — denken wir an unsere nächste Vergangenheit zurück: wir können mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß die von Beethoven's Musik Begeisterten thätigere und energischere Staatsbürger waren, als die durch Rossini, Bellini und Donizetti Verzauberten; namentlich reiche und vornehme Nichtsthuer machten die Classe der Letzteren aus. Einen sprechenden Beleg liefert uns noch Paris: man konnte wahrnehmen, daß während der letzten Decennien in demselben Grade, in welchem die Sittlichkeit der Pariser Gesellschaft jener beispiellosen Verderbniß zureifte, ihre Musik in frivoler Geschmacksrichtung unterging. Man höre die neusten Compositionen eines Auber, Adam u. s. w. und vergleiche sie mit den scheußlichen Tänzen, welche man zur Carnevalszeit in Paris aufführen sieht, so wird man erschreckenden Zusammenhang gewahren. Ist hierdurch fast mehr bewiesen, daß die Sitten auf die Musik wirken, so tritt doch der gegenseitige Bezug leider zu einander deutlich her-

vor; es ist somit Sache des Staates, auch an diese Kunst jene Anforderung Kaiser Joseph's an die Schauspielkunst zu stellen: „sie solle auf die Veredelung des Geschmackes und der Sitten wirken.

III.

Zahl der Theatervorstellungen.*)

Es hat zuletzt die Annahme stattgefunden, an jedem Abende der Woche — also sieben Mal wöchentlich — im Theater zu spielen. Der größte Nachtheil für den Geist und die Beschaffenheit der Vorstellungen bei Festhaltung dieser Annahme ist unverkennbar, wenn man bedenkt, daß Vorstellungen noch so beliebter Stücke nicht schnell und häufig nach einander wiederholt werden können, da das Theaterpublikum nicht mannigfaltig und groß genug ist, — daß demnach ein mannigfaltiger Wechsel der Stücke und ihrer Gattungen zunächst nur vermag, die nöthige Theilnahme des Publikums am Theaterbesuche zu fesseln, — daß folglich fast das ganze Repertoir einer Woche aus verschiedenen und verschiedenartigen Stücken zusammengesetzt sein muß, diese Anforderung aber die Möglichkeit genügender Vorbereitung und somit die Verantwortlichkeit für möglichst vollendete Aufführung der Stücke ausschließt. Sollte in der Theorie dieser große Uebelstand überwindbar erscheinen, so hat alle Praxis es dagegen vollständig widerlegt. Es hat sich gefunden, daß bei dieser großen Anzahl von Aufführungen in jeder Woche dieser oder jener beabsichten Vorstellung Hindernisse entgegengetreten sind und verursacht haben, daß, um der Convention zu genügen, sogenannte Aushülfsvorstellungen zu Stande kamen, welche in der Regel von einer Beschaffenheit sind, daß sie dem anwesenden Publikum den Besuch des Theaters für ein nächstes Mal geradezu verleiden, dem künstlerischen Interesse aber außerdem von höchstem Nachtheile sind, indem sie durch sich den Begriff des Handwerksmäßigen in Fülle aufkommen lassen und nähren.

Der Erwägung dieser, auch von der bisherigen Theaterverwaltung vollkommen anerkannten Uebelstände wurde hauptsächlich gegenüber gestellt: Dresden habe zu viele Fremde und solche Leute, die an einem Abende, an dem kein Theater wäre, nicht wissen würden, wie sie die Zeit hinbringen sollten. In dieser Erwiderung liegt unseres Erachtens die bitterste Anklage der bisher verbreiteten Ansicht vom Theater; — also nur wenn die Leute nicht wissen, was sie vor Langeweile mit einem Abende anfangen sollen, nahm man an, daß sie das Theater besuchen würden? In der That, bei einem großen Theile des Publikums ist diese Ansicht zur Gewohnheit, somit das Theater zu einer bloßen Unterhaltungsanstalt, zum Zeitvertreib, als Surrogat für Kartenspiel und dergleichen herabgesunken. Wollten wir nun von vorn herein nicht eine bei weitem höhere und würdigere Ansicht vom Theater in's Auge fassen und zur Geltung zu bringen suchen, so begriffen wir nicht, mit welchen Ansprüchen wir die thätige Unterstützung der Nation irgendwie für dieses Institut zu fordern uns unterfangen sollten. Unsere Ansicht ist daher, wie wir sie dargethan haben, eine edlere; nach ihr beanspruchen wir die vollste und regste Theilnahme der gesammten Nation an einer künstlerischen Anstalt, welche im Verein mit allen Künsten ihren Zweck in der Veredelung des Geschmackes und der Sitten erkennt. Diese Theilnahme des Publikums muß eine thätige, energische, nicht schlaffe und oberflächlich genußsüchtige sein. Schon aus diesem Grunde müssen wir darauf denken, uns ihm nie in einem handwerksmäßigen Lichte zu zeigen, ihm nie Vorstellungen vorzuführen, welche in der gewöhnlichen Theaternoth zu Stande gekommen sind: sondern jede muß den Stempel möglichster Vollendung an sich tragen, damit die Kunst stets ihre Achtung gebietende Würde behaupte. Dies wird zunächst auch mit durch Beschränkung der sogenannten Spieltage erreicht werden. — Aber noch andere Gründe sind dafür anzuführen; nämlich, wenn das Theater eine rege und möglichst unausgesetzte Theilnahme der Nation unterhalten soll, so muß es sich diese Theilnahme nicht dadurch verscherzen, daß es das Publikum Tag für Tag auffordert; es muß an bestimmten Tagen der Woche freiwillig zurücktreten, welche dem Staatsbürger zu seiner Betheiligung an der Berathung des Volkswohles,*) der Familie für den Genuß ihrer selbst, so wie den andern ungemischten Künsten, namentlich der selbstständigen Vocal- und Instrumental-Musik zugewiesen sein müssen. Somit tritt auch das Theater und seine Angehörigen zu dem Staate in ein harmonisch betheiligtes Verhältniß.

Vollkommen irrthümlich ist die Annahme, als ob bei einer Beschränkung der Spieltage die Einnahmen leiden müßten: — einige gute Einnahmen der Woche entschädigen kaum für die, bei Ueberhäufung der Spieltage unvermeidlichen, mehreren schlechten. Ist die Theilnahme des Publikums auf eine geringere Zahl von Vorstellungen beschränkt, so wird es diesen auch

*) Dieser Abschnitt wird hier blos als ein kleiner Beitrag zur Charakteristik der modernen Theatermisére mitgetheilt. Natürlich bezieht sich Alles zunächst nur auf Dresdner Zustände, sehr wahrscheinlich aber dürfte in der Hauptsache das Gesagte auch auf die Theater aller anderen größeren deutschen Städte passen. T. U.

*) Ist im Jahre 1848 geschrieben.

ausschließlich sein Interesse zuwenden: das Bewußtsein, jeden Abend ein gewisses Vergnügen genießen zu können, stumpft das Verlangen darnach ab. Es wird und muß sich unausbleiblich herausstellen, daß z. B. fünf gute Vorstellungen einer Woche besser besucht sein und mehr eintragen müssen, als sieben mittelmäßige, unter denen einige ganz schlechte. Ein unbedingter Gewinn ist schon die Ersparniß der Tages- und Repertoirkosten und somit die Reduction des jährlichen Ausgaben-Etats.

Daher möge von vornherein eine Bestimmung festgesetzt werden, wornach die Spieltage am Nationaltheater zu Dresden von der Zahl sieben auf höchstens fünf herabgesetzt werden, und so für Leipzig*) verhältnißmäßig ähnlich.

*) Der „Entwurf" umfaßt natürlich die Theater des ganzen Königreichs Sachsen, folglich auch das zu Leipzig
T. U.

Leipziger Musikleben.

Dreizehntes und vierzehntes Abonnementconcert. Erste Quartettunterhaltung.

Die Ouvertüre „die Waldnymphe" von Sterndale-Bennet eröffnete das dreizehnte Abonnementconcert, schien jedoch wenig Anklang im Publikum zu finden. — Frau v. Strantz sang zwei Arien: aus Idomeneo und il crociato von Meyerbeer, jede in ihrer Art vortrefflich. Die Sängerin zeigte in der ersteren eine große und jetzt seltene Gewandheit im Gebrauche der Mozart'schen Coloraturen, während ihr in der Meyerbeer'schen Arie hinreichend Gelegenheit gegeben war, ihre Beherrschung der modernen Gesangsweise in das glänzendste Licht zu stellen. Die crociato-Arie ist an sich wenig bedeutend und eigentlich nur eins jener Paradepferde, bloß für die Kehlfertigkeit der Sänger berechnet. Hr. Henry Litolff führte uns wieder eines seiner Symphonie-Concerte (Nr. 2, H-Moll) vor. Was wir bei Gelegenheit von Hrn. Litolff's erstem Auftreten in dieser Saison über das von ihm erfundene Genre der Symphonie-Concerte gesagt haben, fanden wir diesmal nur bestätigt: der Widerspruch in sich selbst, der in dieser Zwittergattung liegt, stellte sich hier in noch höherem Maaße heraus, als bei dem früher gehörten Werke dieser Art. Das Symphonie-Concert in H-Moll nähert sich mehr dem Concerte, während das in Es-Dur mehr symphonisch ist; die Clavierstimme erschien in letzterem nur als unwesentlicher Schmuck, während in ersterem dieselbe dominirt, dafür aber das Orchester in den Hintergrund tritt. Obgleich uns in dem H-Moll-Symphonie-Concerte die einzelnen Gedanken frischer zu sein schienen, so vermißten wir doch vor Allem die jedem Kunstwerke nothwendige Einheit und Klarheit: oft nimmt der Componist einen großen Anlauf, so daß man glaubt, jetzt werde er endlich auf den Kern der Sache kommen, leider fällt er aber bald wieder in jene Unklarheit und jenes baroque Wesen zurück, das so oft den guten Eindruck verwischt, den kurz vorher ein schöner Gedanke gemacht hat. Wir glauben Hr. Litolff würde bei seinem bedeutenden Talent vielmehr erreichen, wenn er diesem mehr freien Lauf ließe und weniger nach Effecten strebte, die wohl für den Augenblick verblüffen können, das Herz aber stets kalt lassen werden. Das Spiel Hrn. Litolff's war vortrefflich; er überwand die großen Schwierigkeiten mit Leichtigkeit und zeigte bei seinem Vortrage eine große Ausdauer und physische Kraft, die allerdings zur Ausführung der Clavierpartie dieses Werkes erforderlich ist. Außerdem spielte er noch zwei Etuden: Souvenir d'enfance und Terpsichore, welche mit viel Geschmack und Kenntniß des Instrumentes geschrieben sind und deren einziger Fehler eine etwas zu große Länge ist. Der Beifallssturm war nach diesen beiden Stücken so groß, daß sich der Künstler veranlaßt sah, noch eine Etude zu spielen, die den beiden andern nicht nachstand. — Beethoven's C-Moll-Symphonie bildete den zweiten Theil des Concertes; sie wurde in wahrhafter Vollendung vorgetragen.

Nach einem so glänzenden Concerte wie das dreizehnte war, brachte das vierzehnte ein bei weitem weniger interessantes Programm. Die oft und immer wieder gern gehörte Ouvertüre zum Freischütz — natürlich nicht ohne das in Leipzig beliebte ritardando im Schlußsatze — eröffnete das Concert und bildete zugleich den Glanzpunkt desselben. Frau v. Strantz sang eine Arie aus Israel in Aegypten von Händel, doch entsprach diesmal ihr Vortrag classischer Musik weniger als in früheren Concerten, wie es uns schien in Folge einer kleinen Indisposition; in dem Recitativ und Arie aus donna del lago dagegen war die Sängerin in ihrem eigentlichen Elemente und bald gelang es ihr auch trotz der Indisposition, ihre schönen Mittel zu entfalten. — Hrn. Grützmacher's (Mitglied des Orchesters) Leistungen in Violoncellspiel waren lobenswerth, wenn man auch gegen die Wahl der Composition etwas einzuwenden hätte; er spielte eine Phantasie über die russische Nationalhymne von Kummer. Hr. CM. Raimund Dreischock zeigte sich in einem Concertstück eigener Composition abermals als vortrefflicher Virtuos, der das Unmögliche auf seinem Instrumente möglich machen kann. Das Con-

certstück an sich ist jedoch weiter nichts als eine gewöhnliche Virtuosen-Composition, steht dem geistigen Inhalte nach sehr unter Null und hat in Bezug auf das Häufen nutzloser Schwierigkeiten viel Aehnliches von den Clavier-Compositionen Alexander Dreyschock's. — Den zweiten Theil bildete eine schon früher gehörte Symphonie in G-Moll von Julius Rietz.

Am 26sten Januar fand die erste Quartettunterhaltung statt. Den ersten Theil füllte ein Quartett in G-Dur von Haydn aus, vorgetragen von den HH. CM. Dreyschock, Röntgen, Herrmann und Wittmann, und ein Trio von Hrn. Litolff, von dem Componisten und den HH. CM. David und Kapellmeister Rietz gespielt. In letzterem Werke konnte vorzugsweise nur die Clavierpartie durch Hrn. Litolff's Spiel interessiren, während die Violine und das Violoncell neben ihr nicht zur gehörigen Geltung zu gelangen vermochten. Abgesehen davon, daß dieses Trio, wie die meisten Werke Litolff's, an Längen leidet, so ist es auch etwas zu excentrisch und überschreitet die Grenzen, welche derartigen Tonstücken gezogen sind, allzuweit: es wird hier nach Effecten gestrebt, die nicht mehr in der Macht und der Natur dieser drei Instrumente liegen. — Den zweiten Theil bildete Beethoven's Septett, ausgeführt von den HH. David, Herrmann, Rietz, Backhaus, Landgraf, Inten und Pohle. Dieses unsterbliche Meisterwerk trug auch an diesem Abende bei dem vortrefflichen Vortrage den Sieg davon und riß die zahlreiche Versammlung zu enthusiastischen Beifall hin.

F. G.

Kleine Zeitung.

Paris, im Januar 1851. (Schluß.) In der italienischen Oper ließ sich neulich der Ihnen bekannte russische Tenor Ivanoff nach einer langen Abwesenheit wieder hören — zwei Mal in Lucretia — und obgleich er von Hrn. Lumley mit Pauken und Trompeten comme le célèbre Tenor angekündigt war, so wollt' es doch nicht ziehen — und er ist sanft und still wie der Flug der Eule vorübergerauscht. Der für den berühmtesten Bariton ausgeläutete Colini kann seine bis jetzt hier errungenen Lorbeern auch noch allein tragen. Seine Stimme ist schön, aber er macht die bis zur Uebersättigung gehörten Verzierungen und Cadenzen Tamburini's und Ronconi's — und zwar viel schlechter, und das will nicht mehr schmecken. Größeren Beifall hat Karoline Duprez, die vor einigen Tagen als Lucia zum ersten Mal aufgetreten; ihr Vater sang den Edgar, und wie man sagt Manches noch meisterhaft. Madame Sontag ist indeß noch die Hauptsäule dieses Hauses — ganz sie, so brauchte es keines Simsons, um das Ganze zu Boden zu stürzen. Alle die Opern, welche ihre letzten bedeutenden Vorgängerinnen schon unter Grab und Moos gesungen hatten, zieht ihre wirklich unbegreifliche Virtuosität wieder frisch blühend an's Licht hervor. Die Regimentstochter und Linda waren alte ehrwürdige Jungfern geworden, Niemand wollte sie mehr sehen und hören, und jetzt stürzt ganz Paris, sie mit Blumen zu überschütten.

Das Conservatorium hat vorigen Sonntag am 12ten sieghaft sein erstes Concert gegeben. Beethoven's Heroika, Haydn's D-Dur Symphonie und ein Männerchor aus Euryanthe wurden als alte liebe Bekannte jubelnd begrüßt; ein Miserere von Hasse, ein Chor von Rameau aus Kastor und Polux, und ein Flötensolo von Hrn. Altäs hatten auch reichen Beifall. Nur wollte die große Hitze drei Contrabässen nicht behagen, sie zerborsten in kurzen Zwischenräumen mit Krachen und Donnergepolter und zum großen Jubel des Publikums — und standen da traurig wie entmastete Kriegesschiffe.

Berlioz's, Segher's und Felicien David's große Concerte im Cäcilien-Saale sind auch im vollen Gange und Schwange — ich kann sie nicht alle hören — wünsche aber, daß ihre große Patronin ihnen Gedeihen gebe!

Ehe ich dies Briefchen schließe, muß ich Ihnen noch ein Posaunen-Solo von einem Feuilletonisten Theodor de Banville zum Besten geben — es handelt sich von der gegenwärtigen Gemäldeausstellung. Es heißt unter anderem: „Frankreich triumphirt, sobald es die Leier (?), den Meißel oder die Palette ergreift; Frankreich ist die ewige Königin der Kunst, der Poesie, der Sprache, der geschriebenen wie der geredeten; der Symphonien des Tones und der Farbe; des apothéoses de la forme extasiée — bitte, übersetzen Sie sich dies selbst."

Hier bekommen nun die Engländer einen garstigen Seitenhieb, und dann heißt es weiter: „Aber wir, wir können weinen, dulden, lieben und ersinnen (imaginer). In der Malerei wie in der Poesie sind wir geborene Maler; Germains par origine et Grecs par nos souvenirs. Jetzt, da Rom und Athen nicht mehr sind, ist Paris begeisterte und ewige Stadt, zugleich Rom und Athen. So lange es Kunst und Poesie in der Welt giebt, wird Frankreich das erste Land sein — (verstehen Sie dies?) Das Lebensprincip der anderen Nationen ist bei dieser die Militairmacht (wahrscheinlich Preußen), bei jener religiöse Tradition — bei einer anderen Handel und Industrie; aber die eigentliche Seele Frankreichs ist in der That sein schaffendes Genie — son génie créateur u. s. w."

Dies Solo würde sich nicht übel machen, wenn es von Brummstimmen begleitet würde; da es aber sehr laut tönt, so sind Pfeif-Stimmen wohl besser — Also lassen Sie uns pfeifen!!

Ein ander Feuilleton dieser Zeitung (le Pouvoir) handelt über Berlin und seine Einwohner; ich wünschte, die Berlinerinnen läsen den Artikel vom 8ten Januar, da würden sie sehen, was es hilft die Pariser Moden anzunehmen, und

sehen, daß der verständige Artikel in Gubitz's diesjährigem Volkskalender „über Veränderungs- und Fremdsucht" ganz Recht hat!

Leipzig. Am 31sten Januar veranstaltete der Pauliner Sängerverein seine jährliche Musikaufführung. Zur Aufführung kam ein neues Werk von Julius Otto „im Walde", Dichtung von C. Gärtner, unter der persönlichen Leitung des Componisten. Im zweiten Theile hörten wir: St. Paulus von Zelter, Abendfeier von Kreutzer, Schlummerlied von C. M. v. Weber, Blauer Montag von Franz Otto, Sommerlied von Mendelssohn-Bartholdy, Adam und Eva von Zöllner, Walzer von Jul. Otto.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die Wittwe des berühmten Harfenisten Parish Alvers, Melanie geb. Levy, hat sich in London mit großem Erfolg auf der Harfe hören lassen.

Die Palm-Spatzer gastirt gegenwärtig mit großem Erfolg in München.

Der Bassist Behr aus Leipzig hat in Bremen in vier Opern gastirt.

Todesfälle. Concertmstr. Karl Möser in Berlin starb am 27sten Januar, 78 Jahre alt.

Am 14ten Januar starb zu Bologna G. Spontini, 77 Jahr alt.

Vermischtes.

In Leipzig werden viele Concerte zum Besten der Hinterlassenen Lortzing's gegeben. Im Saale des Gewandhauses fand am 3ten Febr. ein solches unter Kapellmstr. Rietz' Direction Statt. Eröffnet wurde dasselbe durch die Ouvertüre zur Oper „Undine"; den zweiten Theil bildete die Schubert'sche C-Dur Symphonie. Frau v. Strantz, Frau Livia Frege, so wie Hr. Concertmstr. David wirkten mit. Die beiden im Schützenhause und der Centralhalle stattgefundenen Concerte haben nach Abzug der Kosten 430 Thlr. eingebracht, nämlich ersteres 180, letzteres 250 Thlr. Der Reinertrag des im Gewandhaus gegebenen Concertes beträgt 530 Thlr. 13 Ngr. 7 Pf. Im Theater wird die Oper Czaar und Zimmermann zum Besten der Lortzing'schen Familie gegeben werden.

Die Pianistin Amalie Rieffel, welche in den Jahren 1841 und 1842 in Leipzig, nachher abwechselnd in Christiania oder Stockholm sich aufhielt, hat sich kürzlich mit einem Kaufmann in Hamburg vermählt.

Die Oper von Schindelmeisser „der Rächer" hat in Mainz nicht gefallen.

In der Franziskanerkirche zu Frascati wird bis auf den heutigen Tag Mozart's Arie Non più andrai aus Figaro's Hochzeit als Gloria gesungen. Ein damals beliebter Componist hatte den Auftrag erhalten, für genannte Kirche ein Gloria zu schreiben; er konnte dasselbe jedoch nicht zur rechten Zeit zu Stande bringen, legte deshalb die Worte des Gloria unter die Musik der Mozart'schen Arie und diese hat sich bis jetzt in Frascati als Kirchenmusik erhalten.

Für praktische Musiker.

Ueber die moderne Blasmusik.

Von

Emanuel Klitzsch.

Ein auf dem Gebiete der practischen Fragen nicht unerheblicher Punkt ist die Untersuchung über die moderne Blasmusik. Die Heranbildung derselben zu einer selbstständigen Gattung ist erst in der neueren Zeit auf verschiedenen Wegen versucht und ausgeführt worden. In ausgedehnterem Umfange finden wir bei dem Infanterie-Musikcorps die eigentliche Harmoniemusik (Es-Musik) repräsentirt, deren Verlust durch Einziehung der Hautboistencorps bei uns in Sachsen nur zu beklagen ist, indem diese die eigentliche Pflanzstätte für die Bläser waren. Ihr Ersatz durch die Signalistencorps ist nur ein klägliches Resultat übel angebrachter Oekonomie, die sich nicht entblödet, wenn es ihren materiellen Zwecken gilt, die Kunst mit Füßen zu treten. Auf die Musik unserer Signalisten komme ich weiter unten zu sprechen.

Wenn die Harmoniemusik bei uns zu einer recht erfreulichen Ausbildung gediehen war, so konnte man sich doch nicht verhehlen, daß der Einfluß, denn die schnell und stark herangewachsene Messingmusik aus-

übte, ihre Temperatur etwas alterirte. Man begann die Messingmusik zu verstärken, anstatt darauf bedacht zu sein, den Kern, die Clarinetten, die doch das Quartett repräsentiren, zu vermehren; durch Hinzuziehung der Alt- und Tenorhörner wurde der bei weiten schönere Hornton verdunkelt; bei den Arrangements wurde dem Messing, als dem kecker hervortretenden Elemente, die Hauptstärke gegeben, so daß die schöne Färbung verloren ging und die Rohrinstrumente nur dienende Magd zu sein anfingen. Trotz dieser Mängel jedoch ist ihr Verlust doppelt und dreifach zu beklagen. Vielleicht wäre ihre weitere Ausbildung durch geeignete Vorstellung bei der betreffenden Militärbehörde in's Werk zu setzen gewesen. Wo finden wir aber jetzt die eigentliche Harmoniemusik repräsentirt? Diese Frage weist uns auf ein unerquickliches Gebiet. Sie weist uns an die Institute, welchen die Pflege der Musik und ihre Weiterbildung durch Zöglinge von Seiten einer Behörde anvertraut ist — an die Stadtmusik. Es wäre ein arger Mißgriff, wollte man weniger vollzählig besetzten Stadtmusikchören dieselben Leistungen zumuthen. Auch mit weniger Mitteln läßt sich etwas erzielen, nur muß ein leitendes Princip dabei obwalten. Und dies ist es eben, was ich bei der modernen Blasmusik vermisse. In Folge dessen entbehrt sie der annehmeren Temperatur und einer Ohr und Herz erfreuenden Färbung. Sie ist farblos, ein bloßer Tonklumpen, ohne Licht und Schatten, ohne Mitteltinten, grau in grau. Die Farbe, die sie ja hat, ist blos stechend, also wieder einförmig, und in diesem einförmigen, stark und grell stechenden Charakter selbst für das Ohr ohne alle sinnliche Bedeutung, geschweige denn von geistiger. Sie ist dies Alles, aber theils in Folge ihrer instrumentalen Zusammensetzung, theils durch die Art und Weise, wie sie ausgeübt wird. Betrachten wir zunächst die erstere. Die Rohrinstrumente sind in so geringem Maaße vertreten, daß sie statt den Grund zu bilden, von dem pretiösen Messing ganz verdeckt werden. Ein Paar B-Clarinetten, eine Es-Clarinette, eins, selten zwei Fagotts, ein Hoboe nur in seltenen Ausnahmen, mitunter eine Es-Flöte. Darüber breitet sich nun das ganze Chor der Rache von Messing aus, Ventiltrompeten, Ventilhörner, Alt- und Tenorhörner, das schwere Geschütz der Baßtuben, nebst großer und kleiner Trommel mit Zubehör gellender Becken. Mögen nun auch verschieden nüancirte Abweichungen von der eben bezeichneten Besetzung, wie ich sie häufig angetroffen, stattfinden, der Hauptcharakter bleibt sich gleich, der der monotonen Messingwirthschaft. Wollte man nun auch gegen diese Besetzung mit einer so starken Portion Messing weniger einwenden, so muß doch die **Art der Behandlung**, **der Mangel an Discretion**, als eine fehlerhafte, lästige und betäubende bezeichnet werden. Da die Zöglinge frühzeitig mehr auf die Ausbildung der Messinginstrumente angewiesen werden, indem sie leichter und in kürzerer Zeit eine gewisse Fertigkeit, die da imponirt, erreichen, so tritt diese Masse, deren Kraft berechnender angewendet werden sollte, mit allen höllischen Forte's überall hervor und läßt uns blos eine reine Messingmusik statt gemischter Blasmusik erkennen. Gesetzt nun aber auch, daß mit wenigen Rohrinstrumenten sich schon Ersprießliches leisten läßt und man nicht eigensinnig, wenn es einmal die Verhältnisse nicht gestatten, auf eine stärkere Besatzung derselben dringen wollte, so wird doch, was als ein fernerer Anklagepunkt gegen die moderne Blasmusik sich herausstellt, gleich von vornherein durch die **Arrangements**, die in ihrer handwerksmäßigen Behandlung von Hand zu Hand wandern und so dem Ungeschmacke Vorschub leisten, darauf hingearbeitet, daß die Färbung durch die Rohrinstrumente verloren geht. Hier macht sich der in Nr. 1, Artikel Stadtmusikzustände, gerügte Mangel an Ausbildung, der unzulängliche Grad des Geschmackes in seiner ganzen Stärke fühlbar. Abgesehen von der harmonischen Technik sind die Farben so dick aufgetragen, alle Instrumente reden so vorlaut stets mit, daß man, wenn gleich der Charakter eine schwächere und zartere Instrumentirung erfordert, nur einen dicken Tenklumpen vornimmt.

Es kommt mir, wenn ich gegen die übliche Besetzung rede, keineswegs in den Sinn, gewisse Normen aufzustellen, nach denen man die instrumentale Behandlung zu regeln habe. Ich will die völlige Freiheit der Kunst gewahrt wissen, thue es Jeder nach seinem besten Wissen und Gewissen — das letztere kann bei dem Musiker nicht eng genug sein — allein ein Princip will ich ausgeführt sehen und zwar ein solches, das mit den Anforderungen des gebildeten Geschmacks, mit der musikalischen Logik übereinstimmt. Dieser eben ausgesprochene Grundsatz schließt daher keineswegs die Mannigfaltigkeit aus; nur sei immer jede besondere Art der Blasmusik von einem vernünftigen Principe beseelt. Welche Gattung von Blasmusik den Vorzug verdiene, gehört vor das Forum der Aesthetik. Diese wird die mannigfaltigen Zusammenstellungen von theils neu erfundenen, theils vervollkommneten Blasinstrumenten zu einem abgeschlossenen Ganzen stets anerkennen, wenn sie sich nicht als widersinnig herausstellen und dem guten Geschmack zuwiderlaufen. Da die neuere Zeit vielfache Verbesserungen und neue Erfindungen den Blasinstrumenten angedeihen ließ, so benutze man sie auch verständig und denke darüber nach, ob sie, zu einem Ganzen verbunden, auch ein schönes, harmonisches Ganze bilden.

Gehen wir ein bischen in's volle Leben ein. Eine

vollständig besetzte Harmoniemusik wird natürlich wegen der Mannigfaltigkeit der Färbung, der sie fähig ist, stets den Vorzug verdienen. Damit soll aber nicht behauptet werden, daß andere Gattungen minder berechtigt seien, sich geltend zu machen. Treffen wir z. B. bei einem Corps von zwölf bis sechzehn Mann — und das wird wohl der durchschnittliche Normalbestand bei den Stadtmusikchören sein — die oben bezeichnete Besetzung an, von einer Es-Clarinette, einigen B-Clarinetten, ein bis zwei Fagotts, bisweilen die Es- oder Pickelflöte, und dazu zwei Ventiltrompeten, zwei Ventilhörner, Alt- und Tenorhörner, oder gar zwei Tenorhörner, ein bis zwei Tubas, Baßposaune, (vielleicht auch noch Alt- und Tenorposaune, (Ventil), nebst großer und kleiner Trommel, so zeigt sich eine solche Zusammenstellung keineswegs als eine Unterabtheilung der großen Harmoniemusik, sondern sie gehört schon mehr in's Bereich der Messingmusik. Die qualitativen und quantitativen Verhältnisse müssen beobachtet werden, wenn eine schöne Temperatur sich entfalten soll. Da aber nun das Messing stets eine überwiegende Herrschaft ausübt, so muß eben bei minder stark besetzten Chören ein gutes Verhältniß zu Stande gebracht werden. Jeder Stadtmusikus, der täglich mit seinen Leuten Probe hält, wird bald inne werden nach verschiedenen Versuchen, wie am schönsten ein solches Verhältniß zu erzielen sei. Er kann es doch täglich beobachten und die Klangwirkung dieser oder jener Besetzung bemerken. Aber freilich — es soll lärmen, betäuben, dazu sind ihm die Holzinstrumente zu matt, er benutzt sie blos zur Ausfüllung, nicht als Hauptkern, weil der Lärm das leitende Princip ist. Es gilt ihm nichts, ob das Schöne dabei zur Erscheinung gelange oder nicht. Wie widersinnig oft die Zusammenstellungen ausfallen, eben weil es blos gilt die Ohren zu füllen und Lärm zu erzeugen, beweise die Thatsache, daß ich die Zusammenstellung von vierzehn Messinginstrumenten und einer Es-Clarinette bemerken mußte. Das Bizarre im Klang war mir so peinigend geworden, daß ich fortlief.

Also Princip will ich angewendet wissen, möge der Chor schwach oder stark besetzt sein. Ich habe Gelegenheit gehabt, viele Beobachtungen hierin zu machen, und die Ueberzeugung zu gewinnen, daß auch mit zehn bis zwölf Mann eine Blasmusik herzustellen ist, die durch schöne Temperatur und Klangfarbe wohlthut. Was den Gebrauch der Tenorhörner betrifft, die man jetzt häufig anwendet, theils zur Füllung, theils zum Vortrage der Melodie, so kann ich mich nicht einverstanden erklären mit der Art und Weise, wie dies geschieht. Vermöge des ihnen inwohnenden, an Schallkraft stärkeren Tones und der habileren Traktabilität, drängen sie sich zu sehr vor und verdunkeln den doch bei weitem schöneren Hornton. Werden sie vollends bei der Harmoniemusik in diesem ausgedehnten Maaße angewendet, wie ich's öfter in Erfahrung gebracht, so weist das Schroffe, Harte und Dumpfe, was sich z. B. in ihrer Zusammenstellung mit den Clarinetten bei Melodiegängen (in der Octave) zeigt, deutlich, daß ihr Gebrauch nur mit Vorsicht gehandhabt werden muß. Ihr Ton und Charakter hat etwas Kaltes, Starres, es mangelt ihnen die Weichheit. Werden sie mit den Hörnern paar weise, wie öfters, zusammengestellt, so benachtheiligen sie dieselben, deren Schmelz und schwärmerischer Klang dadurch völlig wirkungslos gemacht wird. Sie dürften daher mehr unter die reine Messingmusik zu verweisen sein. Allein auch da dürfen sie nicht zu mächtig vorklingen. Wenn man daher bei der Neugestaltung unserer Signalistenmusik die einfachen Hörner völlig verbannt wissen wollte, um an deren Stelle die Alt- und Tenorhörner zu setzen, so hat man entschieden Unrecht gethan. Gerade die Hörner geben bei der reinen Messingmusik eine schöne Färbung; denn durch die vielen Klappenhörner u. s. w. wird eine zu eintönige Klangfarbe erzeugt. Es muß also auch in dieser Gattung ein leitendes Princip sein, das einer schönen, abwechselnden Klangwirkung. Wenn man sich übrigens schmeichelt, daß die neu gegründete Signalistenmusik die Stelle der eingegangenen Hautboistencorps ersetzen werde, so ist dies ein arger Irrthum nach einer doppelten Richtung hin. Einmal hinsichtlich der Schönheit der Klangwirkung, sodann auch in practisch militärischer Hinsicht. Die Wegweite dieser Musik ist bei weitem nicht die der ganzen Harmoniemusik. Der härtere Ton und Charakter derselben verschwindet im Freien viel schneller als der der Harmoniemusik, die eine größere Fülle und Elasticität besitzt. Diese practische, oder besser, unpractische Seite, die ich schon bei den früheren Signalistencorps beobachten konnte, wird sich im Felde alsbald erweisen.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

Evariste et Robert-J. van Maldeghem, Cecilia. Journal mensuel de musique d'église. Illustré par Eugène van Maldeghem. 4e année, 1—8. Livr. Bruxelles, chez l'auteur.

Die uns vorliegenden acht Lieferungen dieser Monatsschrift enthalten durchgehends nur Musik, welche für den Gottesdienst der katholischen Kirche berechnet ist, und diesem Zwecke entspricht sie vollkommen, denn in diesen Messen ist jene einfache und doch so hoch-poetische und ergreifende Kirchlichkeit zu finden, welche der katholischen Kirchenmusik eigenthümlich ist. Der größte Theil der in diesen Heften enthaltenen Musikstücke ist von dem Herausgeber, doch sind auch noch folgende Stücke in die Sammlung aufgenommen: Salve regina von Danzi, Cantus Gregorianus, 2 Pièces pour l'orgue de Guil. Volckmar, Motetto de Roland de Lassus, Ave Maria von Bernh. Klein, Pange lingua von Abbé C. B. Witzka, G. de Turnhout (ein belgischer Componist, welcher um das Jahr 1500 lebte), Prière a la St. Vierge pour les fidéles trépassés. Alle die Gesangs-Nummern älterer Zeit sind von dem Herausgeber mit passender Orgelbegleitung versehen worden, wie denn überhaupt in der ganzen Art und Weise, wie die Cecilia redigirt wird, sich die sachkundige Hand nicht verkennen läßt. Die Ausstattung dieses empfehlenswerthen Werkes ist sehr geschmackvoll; die gedruckten Chorstimmen sind dem Ganzen beigegeben.

Concertmusik.

Concertstücke.

Prosper Sainton, Lucrezia Borgia. Fantaisie pour le Violon avec accompagnement de Piano et de l'Orchestre. Mainz, Schott. Avec Piano 2 Fl. 24 Kr., avec Orch. 4 Fl. 48 Kr.

Die Principalstimme ist mit viel Geschick geschrieben, und zeigt, daß der Componist (Solospieler der Königin von England) ein tüchtiger Virtuos sein muß. Das Orchester oder Pianoforte ist, wie gewöhnlich bei dergleichen Werken, als nur begleitend untergeordnet.

H. W. Ernst, Op. 22. Airs hongroises variées pour le Violon avec accompagnement de l'Orchestre ou de Piano. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Avec Orch. 2 Thlr., avec Piano 1 Thlr.

Ein äußerst brillantes und effectvolles Virtuosenstück, in dem das Instrument so viel als möglich, und zwar mit großer Sachkenntniß, ausgebeutet ist, wie man dies von einem Künstler wie Ernst nur erwarten kann. Für Virtuosen wird das Studium dieses Werkes eine sehr dankbare Mühe sein und sie mit dessen Vortrag reichen Beifall ernten.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

H. Marschner, Op. 148. Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncello. (Nr. 6 der Trios.) Leipzig, Hofmeister. 2 Thlr.

Da uns dieses Werk nicht in Partitur vorliegt, so können wir uns kein umfassendes Urtheil über dasselbe erlauben; so viel wir jedoch aus den Stimmen ersehen können, ist, wie in den meisten Werken dieses Componisten, ein reicher Fond von schönen Melodien und tüchtige Arbeit in diesem Trio enthalten. Weder das Pianoforte noch die beiden anderen Stimmen bieten große technische Schwierigkeiten dar.

C. Reinecke, Op. 22. Phantasie-Stücke für Pianoforte u. Violine. Cassel, Luckhardt. Heft 1, 1 Thlr. Heft 2, 22½ Sgr.

Der Componist giebt in diesen beiden Heften vier äußerst ansprechende Musikstücke, in denen bei nicht allzu großer Schwierigkeit die zwei Instrumente auf eine zweckmäßige und interessante Weise benutzt sind; keines ist so von dem anderen abhängig, daß es blos begleitend wäre, jedes bewahrt seine Selbstständigkeit, und ist doch wieder eng mit dem anderen verbunden. Der geistige Inhalt dieser vier Phantasiestücke zeigt den begabten und durchgebildeten Musiker, und bei aller anscheinenden Leichtigkeit, mit der die Stücke hingeworfen sind, merkt man überall die Hand des denkenden und fühlenden Künstlers.

Für Pianoforte.

W. Taubert, Op. 84. Jugendparadies. Melodien für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 25 Ngr.

Dieses Werkchen enthält zehn kleine, einfache Musikstücke, welche jedoch unter sich wieder Zusammenhang haben und als ein Ganzes betrachtet werden können. Die dem Componisten eigenthümliche Eleganz, seine geübte Hand erkennt man auch hier, wo er sich sichtlich bemüht hat, dem gegebenen Stoffe angemessen, also sehr einfach, zu schreiben; es ist ihm dies auch vollkommen gelungen, und Niemand wird dieses Werkchen ohne Befriedigung aus der Hand legen. Obgleich im Ganzen von technischer Schwierigkeit bei diesen kleinen Piecen nicht die Rede ist, so erfordern dieselben doch ein sehr durchdachtes

Spiel, ein vollkommenes Verständniß dessen, was der Verfasser mit diesen einfachen Tönen hat sagen wollen. Allen Freunden guter Claviermusik sei das Werkchen daher bestens empfohlen.

Viro Dettmann, Voix interieures. Trois compositions pour le Piano. **Königsberg, Pfitzer und Heilmann.**

Mit Vergnügen haben wir dieses Werkchen durchgespielt; der Componist zeigt darin, daß er nicht allein die Form vollständig beherrscht, sondern daß er auch derselben etwas einzuhauchen versteht. Wir empfehlen das Werkchen Freunden guter Musik und sehr geübten Spielern, und sind überzeugt, sie werden es nicht ohne Befriedigung aus der Hand legen.

R. Schumann, Op. 82. Waldscenen. Neue Clavierstücke. Leipzig, B. Senff. Pr. nicht angegeben.

Lieder und Gesänge.

A. Märtens, Op. 4. Der Waffenschmied, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 10 Ngr.

Ein charakteristisches und gut aufgefaßtes Gesangsstück, welches, vom Sänger wie vom Spieler, gut vorgetragen seine Wirkung nicht verfehlen wird. In der äußerst lebendigen Begleitung hat der Componist eine eigenthümliche Tonmalerei angebracht, die aber hier ganz an ihrem Platze ist; in dem Nachahmen der Hammerschläge des Schmiedes zu Anfang des Stückes berührt allerdings der Verfasser schon die äußerste Grenze, die dieser Art von Malerei gezogen ist, doch ist es ihm gelungen, die Klippe zu vermeiden, an der man in solchen Fällen gar leicht scheitern kann.

F. Kühmstedt, Op. 23. Nr. 3—6. Schifferlied, Die Fischermaid, Süße Reue, Der Liebe Glaube, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. (Liederkranz Nr. 27—30.) Cassel, Luckhardt. Nr. 27, 5 Sgr. Nr. 28, 7½ Sgr. Nr. 29, 7½ Sgr. Nr. 30, 5 Sgr.

Es sind dies vier einfache und richtig empfundene Lieder, deren Begleitung nicht in dem gewöhnlichen Gleise geht, sondern bei aller Einfachheit doch die hergebrachten und abgenutzten Formen mit Glück vermeidet. Freunden guter Gesangsmusik seien sie empfohlen.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

C. Häser, Op. 12. Ade! Gedicht von Sternau, für vierstimmigen Männergesang. Cassel, Luckhardt. 7½ Sgr.

Der Componist dieses hübschen Liedes hat es verstanden, die Klippe zu vermeiden, an der so viele vierstimmige Männergesänge in neuerer Zeit gescheitert sind; er hat sich ganz in den Grenzen gehalten, die dieser Art von Musikstücken gezogen sind, und auf dem beschränkten Felde nicht mehr leisten wollen, als man eben hier leisten kann. Für Gesangsvereine wird dieses Lied eine sehr willkommene Gabe sein.

F. G. Klauer, Deutsche Volksliedertafel. 3tes und 4tes Heft. Eisleben, F. Kuhnt. à Heft 3½ Sgr.

Was wir schon über die beiden ersten Hefte dieser Sammlung gesagt haben, gilt auch im Allgemeinen von den vorliegenden, nur können wir uns mit Liedern, wie z. B. „der Tanz" von Zöllner aus Meiningen, nicht einverstanden erklären, in welchen die Grund- und Mittelstimmen ganz wie der Baß und die zweite Violine in den gewöhnlichen Orchestertänzen behandelt sind. Auch die Anwendung der Brummstimmen (in dem Lied „Von Lieb' erglüht" von Claudius in Naumburg), besonders bei Gesängen ernster Gattung, ist eine nicht zu entschuldigende Geschmacklosigkeit.

Instructives.

Für Pianoforte.

F. Beyer, Op. 101. Vorschule im Clavierspiel für Schüler des zartesten Alters, enthaltend 106 zwei-, drei- und vierhändige Uebungsstücke, Vorübungen, Fingerübungen und Anfangsgründe der Musik. Mainz, Schott. 3 Fl. 36 Kr.

— —, Op. 101 bis. Melodienbuch. 100 Erholungen für die Jugend in kleinen Lectionen über beliebte Motive für das Pianoforte. Ebend. 3 Fl. 12 Kr.

In der Vorrede zur „Vorschule rc." sagt der Verf., daß er diese nur für den ersten Unterricht bestimmt habe, und daß er ein umfassenderes Werk dieser Art später würde folgen lassen. Wenn aber Hr. B. in letzterem eben so wenig Neues zu bringen vermag, als in dem vorliegenden Werke, so würde er wohl besser thun, wenn er sich die Mühe damit nicht nähme. An guten Pianoforteschulen fehlt es doch gewiß nicht; wir haben solche von jedem Umfange, für jedes Alter. Was Hr. B. in dieser Schule giebt, findet man in jeder anderen auch, die dazu gegebenen Uebungsstücke sind ebenfalls nicht anders oder gar besser, als die von Czerny, Diabelli u. s. w., es ist also nicht recht einzusehen, warum sich der Verf. der undankbaren Mühe unterzogen hat, diese „Vorschule" zu schreiben: ein längst gefühltes Bedürfniß wird dadurch nicht befriedigt. Das Melodienbuch enthält eine große Menge leicht arrangirter Volkslieder und Opernmelodien; eine nutzlose Arbeit, denn auch an dergleichen fehlt es nicht.

F. X. Chwatal, Op. 92. Methodisch geordnete Pianoforte-Schule für das zartere und reifere Jugendalter. Lieferung III. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr. netto.

Was bereits in Nr. 41 des 32sten Bandes dieser Blätter über die ersten beiden Hefte dieses Werkes gesagt worden ist, läßt sich auch von vorliegender Lieferung sagen. Sie enthält folgende Abschnitte: von der diatonischen Dur-Tonleiter; von

den Tonarten; von den Intervallen; von der Applicatur für die diatonischen Dur-Tonleitern; vom Tempo; vom Staccato-Anschlage der Doppelnoten und Accorde, und endlich von der Fermate. Die Uebungsstücke, welche jedem dieser Kapitel beigegeben sind, entsprechen dem Zwecke vollkommen.

Für Gesang.

L. Cinti-Damoreau, Anweisung des Gesanges für meine Schülerinnen des Conservatoriums. Mainz, Schott. 6 Fl.

Die ehemalige berühmte Sängerin der drei Pariser Operntheater hat in diesem Werke die Früchte ihrer reichen Erfahrungen in der Kunst des Gesanges niedergelegt. Nachdem sie einen kurzen Ueberblick ihrer künstlerischen Laufbahn gegeben, spricht sie mit wenigen klaren Worten über die Tonbildung, das Athemholen u. s. w., und giebt alsdann eine lange Reihe von Uebungen, Vocalisen, Etüden ꝛc. mit erläuternden Bemerkungen, aus denen man allenthalben die erfahrene Sängerin und tüchtige Lehrerin sieht. Das Werk ist vorzüglich für Schülerinnen bestimmt, die sich dem Theater widmen wollen, und solchen ist es sehr zu empfehlen. Was die Verfasserin über die von den Sängern oft willkürlich angebrachten Haltverzierungen, Cadenzen ꝛc. sagt, könnte auch von schon fertigen Gesangskünstlern beherzigt werden. Sie verwirft diese keineswegs, sondern will nur, daß sie mit Geschmack und Verständniß angebracht werden. Um aber auch hierin die Art und Weise anschaulich zu machen, wie solche Verzierungen angebracht werden müssen, giebt sie die von ihr in ihren Partien gebrauchten, und bezeichnet bei jeder derselben genau das Musikstück, in welchem sie diese oder jene Cadenz angewendet hat. In diesen willkürlichen Verzierungen sieht man, wie sehr es Mad. Cinti-Damoreau verstand, in den Geist des Tonstückes einzugehen, daß sie, wie es bei jedem ausübenden Künstler sein sollte, selbst schuf, indem sie das bereits Geschaffene wiedergab.

Evariste et Robert-J. van Maldeghem, L'Orphée des écoles primaires et des maisons d'éducation. I. Vol. I. Livr. Bruxelles, chez l'auteur. 25 centimes.

Sehr richtig sagt der Verf. in der Vorrede, daß der Gesangsunterricht in den Volksschulen ein sehr wesentlicher Theil des Unterrichtes überhaupt sei, daß derselbe in den belgischen und französischen Schulen noch sehr im Argen liege, indem die meisten Lieder, die die Kinder sängen, denselben, namentlich was den Text betrifft, nicht angemessen seien. Um diesem Uebel abzuhelfen, hat er sich entschlossen, in vorliegendem Werkchen eine Volksgesangsschule für Belgien zu geben nach dem Muster der in Deutschland gebräuchlichen. Auf eine klare und einfache Weise werden nun in diesem ersten Heftchen die Grundelemente der Tonkunst dem Kinde klar gemacht, ihm die Noten gelehrt, so wie auch die Bedeutung der Kunstausdrücke erklärt. Das Werk ist also ein sehr verdienstliches, und wird hoffentlich von dem wohlthätigsten Einflusse auf den Volksgesang in Belgien und Frankreich sein. Um es dem belgischen Volke zugänglicher zu machen, ist neben der Ausgabe in französischer auch eine in flamländischer Sprache erschienen.

Bücher, Zeitschriften.

Saroni's musical times, a weekly Journal devoted to Musik, Literature and the fine arts. Vol. II. Nr. 5—7. New-York.

Die vorliegenden Nummern dieser Zeitschrift enthalten wieder mancherlei auch für Europa Interessantes. Obgleich die meisten der größeren Aufsätze nur Uebersetzungen aus europäischen Zeitschriften und Büchern sind, so giebt dieses Blatt doch auch in kürzeren Notizen ein Bild der musikalischen und überhaupt der künstlerischen Zustände in Amerika; man sieht daraus, daß nun auch die Musen nach und nach Besitz von der neuen Welt ergreifen, nachdem Handel und Gewerbe dort so große Eroberungen gemacht haben. Amerika hat jedenfalls noch eine große politische Zukunft, die Ideale, nach denen seit Jahrtausenden die Philosophen der alten Welt vergeblich gestrebt haben, werden schon jetzt von den practischen Amerikanern realisirt, warum soll sich der Künstler nicht auch der Hoffnung hingeben, daß dort, auf jenem noch unentweihten Boden, in jenem wirklich freiem Lande, die Kunst endlich einmal wieder die Stelle im Staats- und Volksleben einnehmen wird, die ihr zukommt? Die Cultur ist, so lange es eine Geschichte giebt, von Osten nach Westen gegangen, hat, je weiter sie nach Westen vordrang, einen immer höheren Aufschwung genommen, während der Osten immer mehr in die Barbarei zurück sank, jetzt wandert sie nach Amerika hinüber, um dort wahrscheinlich eine noch höhere Stufe zu erreichen, als sie in dem nun altersschwachen Europa eingenommen hat. Wir können daher nur mit Freuden ein Unternehmen begrüßen, welches, wie das vorliegende, den Zweck hat, die Kunst in jenem jungen Staate zu fördern und ihr das Bürgerrecht in der Republik zu verschaffen. Möge dieses verdienstliche Werk einen recht erfreulichen Fortgang haben.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte mit Begleitung.

B. Molique, Op. 40. Fantaisie et Variations brillantes et non difficiles sur un air allemand favori: „das Lied vom Herzen" pour le Violon avec accomp. de Piano. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr.

Ein empfehlenswerthes Salonstück, in dem beide Instrumente mit vielem Geschmack behandelt sind. Das Pianoforte ist eben so brillant gesetzt als die Violine, und hat sogar die erste Variation ganz allein. Geschickte Spieler werden durch den Vortrag dieser Phantasie reichen Beifall ernten.

Tänze, Märsche.

J. Golde, Vier Märsche über Kriegslieder aus den Jahren 1813, 14 u. 15. Als Denkmal den tapferen Kriegern jener Zeit geweiht. Magdeburg, Heinrichshofen. Für Pfte. 17½ Sgr.

Die verschiedenen Kriegs- und Volkslieder damaliger Zeit sind hier zu Märschen mit mehr oder weniger Geschmack umgestaltet. Der elegante Titel stellt einen Triumphbogen dar, auf dessen Spitze die Victoria, die eigentlich auf dem Brandenburger Thore steht, zur Rechten Blücher, zur Linken Scharnhorst sich befindet. Durch das Portal sieht man die Berliner „Schloßfreiheit", von der der maliciöse Börne behauptet, sie sei die einzige Freiheit, welche die Berliner hätten. Das Ganze ist dem Prinzen von Preußen gewidmet.

J. Ascher, Op. 2. Souvenir de Leipzig. Grand Valse brillante pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.**

Wenn Hr. Ascher keine besseren Erinnerungen aus Leipzig mit fortgenommen hat, als diesen Walzer, so möchte man fast glauben, er habe von Leipzigs musikalischen Leistungen nur die Garten- und Bierconcerte gehört, wo bekanntlich die Herren Gungl, Labitzky, Lumbye und Consorten die Hauptrolle spielen.

F. X. Chwatal, Op. 96. Tanzlust. Eine Sammlung leichter und ansprechender Tänze für das Pianoforte und Violine ad libit. Mit theilweiser Benutzung beliebter Melodien. 1stes Heft. Magdeburg, Heinrichshofen. Für Pfte. u. Violine 15 Sgr., für Pfte. allein 10 Sgr.

Diese Tänze sind sehr leicht und tanzbar, also für Gesellschaften geeignet, denen schnell einmal die Tanzlust ankommt und denen ein Pianoforte zu Gebote steht.

A. Aulagnier, Op. 75. Les boules de neige. Trois Rondos-Polkas faciles pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.**

Die Bezeichnung „Rondo" ist für diese Stückchen nicht gut gewählt: es sind drei ganz gewöhnliche und recht tanzbare Polkas und deshalb verweisen wir sie unter diese Rubrik.

A. Gutmann, Op. 14. Deux Mazourkas pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 17½ Ngr.**

Zwei allerliebste Salontänze, deren Reiz durch das nationale Colorit, das sie haben, sehr gehoben wird. Sie sind nicht schwer, und wären also auch allenfalls zum Tanzen zu brauchen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verleger:
Robert Friese in **Leipzig.**

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Berlin,
Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. **№ 7.** Den 14. Februar 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Gedanken über die Oper.

Von T. U.

I.

Bei C. A. Mangold's Gudrun.*)

Die Redaction dieser Zeitschrift hat mir die Ehre erzeigt, die Partitur der neuesten Oper Mangold's „Gudrun" zur öffentlichen Besprechung zuzuschicken. Während dem ich noch mit der gewissenhaften Prüfung dieses Werkes beschäftigt war, ging eine Recension desselben aus einer anderen Feder ein, die man in den Nummern 47 und 49 des vorigen Bandes abgedruckt findet. Bei aller Uebereinstimmung mit dem Verfasser dieser Recension hat gleichwohl weder die Redaction, noch habe ich selbst mich der Verpflichtung enthoben erachtet, die wesentlichen Resultate meiner Prüfung hier mitzutheilen: mit der Beurtheilung des Stoffes, so wie der Wort- und Tondichtung einer neuen Oper ist die Pflicht der Kritik ja noch lange nicht erschöpft, sondern der wichtigste Punkt bleibt wohl immer die Untersuchung über den Einfluß derselben auf das Leben und die Kunst überhaupt. Meiner bescheidenen Meinung nach muß in der That heut zu Tage die erste Frage bei einem neuen Opernwerke sein: Vermag es einen bestimmenden, heilsamen Einfluß auf unser gesammtes Kunsttreiben auszuüben? — Ich spreche meine „Gedanken bei Mangold's Gudrun" im Sinne dieser Frage aus, glaube damit der übernommenen Verpflichtung am Entsprechendsten zu genügen und verzichte natürlich mit dem größten Vergnügen auf den Titel einer „ästhetischen Kunstkritik" für meine Arbeit.

Von einer neuen Oper, welche grundsätzlich die von unseren Modewaarenverfertigern zum Heile der Kunst und zur Erhebung der Menschheit angebahnten und glorreich ausgetretenen Richtungen verläßt, — Richtungen, für welche eine gesinnungsvolle Kritik wohl Witze, nicht aber ästhetische Maaßstäbe haben sollte, muß man als geringstes Maaß der Anforderungen verlangen, daß sie wenigstens nach einer wesentlichen Seite hin die ganz besondere Aufmerksamkeit und Theilnahme des Gebildeten reize und fessele. Ist eine neue „solide" Oper dies nicht im Stande, dann mochte sie eben so gern ungeschrieben bleiben, denn in der Gegenwart verwehren ihr die immerhin recht geschickt gemachten Werke der nicht soliden Opernverfertiger das Terrain, auf eine zukünftige Geltung aber dürfte sie unter solchen Umständen eben auch nicht zu rechnen

*) Die Gründe, weshalb wir eine nochmalige Besprechung des hier genannten Werkes veranlaßten, so wie die Gesichtspunkte für dieselbe sind in dem obigen Artikel ausgesprochen. Demohngeachtet halten wir es nicht für überflüssig, ausdrücklich zu bemerken, daß wir Künstlern gegenüber, die Tüchtiges wollen und vermögen, wie dies Hr. C. A. Mangold durch mehrere Werke, insbesondere durch seine „Hermannsschlacht" bewiesen hat, eine gründliche und eingehende Kritik für das Förderlichste halten, insbesondere dadurch einen Fortschritt vorzubereiten hoffen. Die Red.

haben. Was heut zu Tage nicht mit dem Strome schwimmen will, das muß nothwendig gegen ihn schwimmen: hierzu jedoch gehört mehr als eine gewöhnliche Kraft, denn die Wellen gehen ziemlich hoch; schon recht tüchtige Kräfte aber sind in diesen Wellen umgekommen. Lernen wir wenigstens aus diesen Erscheinungen!

Zu läugnen ist nicht, daß die unsterblichen Werke der gegenwärtigen Opernherrscher sich stets durch etwas auszeichnen, was entweder in dramatischer oder in musikalischer Beziehung wesentlich genannt werden darf: nun, man kennt die Vorzüge und Fehler aller Gattungen. Der Verfasser einer neuen ernsten Oper mag nach Quantität und Qualität mehr bieten, als Meyerbeer und Flotow, weniger aber darf es nicht sein, wenn er etwas mehr, als eine blos vorübergehende Beachtung beansprucht. Das Opernpublikum ist allerdings unzurechnungsfähig, weil es ein wahres Chaos der verschiedenartigsten begründeten und unbegründeten Anforderungen bildet: in seiner Gesammtheit aber hat es noch nie das wahrhaft Gute von sich gestoßen, wenn es ihm auf die nämliche ausgezeichnete Weise geboten wurde, wie heut zu Tage das wahrhaft Schlechte. Noch immer würde es z. B. den Duft der Melodien Spohr's und Marschner's dem Gestanke der musikalischen Tümpel in den Opern heutiger Componisten vorziehen, wenn in den Werken Jener die Bedingungen erfüllt wären, die aus dem Chaos als begründete, weil dem heutigen Standpunkte der geschichtlichen Entwickelung des Dramas entsprechende Anforderungen, hervorragen. Ich komme ein anderes Mal auf diesen Gegenstand zurück. Für ausgemacht darf man halten, daß eine neue Oper, für die sich nicht wenigstens eine Partei Begeisterter aus der Gesammtheit des gegenwärtigen Publikums bildet, unter dem Niveau der begründeten Anforderungen unserer Zeit steht. Allerdings geht aus dem bisher Gesagten hervor, daß die heutigen Anforderungen an eine Oper gewaltig sind; Viel wird in der That verlangt: nicht blos ein bedeutendes technisches Geschick nach den Seiten der Scenischen, Dichterischen und Musikalischen hin, sondern auch in Rücksicht auf das Was des zur Darstellung Bestimmten, und da ein wesentlicher Irrthum oder eine Vernachlässigung in dieser letzten Beziehung — wie die Erfahrung uns lehrt — weder durch die Darlegung des bedeutendsten technischen Geschicks, noch selbst durch wahrhaft ausgezeichnete Leistungen nach nur einzelnen Seiten hin aufgewogen wird, so muß die Frage nach diesem Was wohl als die erste erscheinen.

Ich theile den Stoff der Oper Gudrun absichtlich noch einmal in allem Wesentlichen und zugleich in aller Kürze mit: 1) a. Gudrun (Tochter Baldur's, Königs der Angelsachsen) ist so eben mit Alfred (Herzog der Friesen) vermählt worden; da ruft ein kriegerischer Einfall des abgewiesenen Bewerbers Raimund (König der Normannen) b. die Männer auf den Kriegsplatz; unterdessen raubt Raimund Gudrun und tödtet König Baldur, der ihm diesen Raub verwehren will. 2) Auf dem Schlosse Raimund's erscheint Horand (ein Ritter vom Hofe des angelsächsischen Königs) als Sänger, um Gudrun die Nähe ihrer Freunde zu verkünden und für ihre Rettung zu wirken; er wird Raimund jedoch verdächtig und von ihm in den Kerker geworfen. 3) a. In das Lager der Angelsachsen und Friesen kehrt Horand zurück, den Gudrun dadurch aus dem Kerker befreit, daß sie zum Scheine in Raimund's Liebeswerbung gewilligt hat; die Krieger brechen auf zur Rettung Gudrun's. b) Raimund führt Gudrun mit Gewalt zur Kirche, der Geist König Baldur's tritt jedoch dazwischen und verhindert die beabsichtigte Vermählung. 4) Gudrun im Kerker wird auf's Neue von Raimund bestürmt; unter dieser Zeit aber ist das Schloß von den Freunden Gudrun's gestürmt worden: Alfred erscheint in dem nämlichen Augenblicke im Kerker, als Gudrun von Raimund selbst getödtet werden soll, und durchbohrt ihn.

Das ist weder unsittlich, wie ein französischer Opernstoff, noch abgeschmackt, wie ein italienischer, sondern blos unbedeutend, gewöhnlich: poetisch ist es eben so wenig, als interessant. Der Umstand, daß dieser Stoff einem „altdeutschen Heldenliede" entnommen ist, wird den Nichtkenner völlig kalt lassen, den Kenner aber nothwendig in seinen höheren Erwartungen täuschen. Um eine Handlung solcher Art zu erhalten, braucht man nicht in die Volksdichtung hinauf zu steigen: man kann sie aus jedem gewöhnlichen Stück Leben herausgreifen oder auch in jedes gewöhnliche Stück Leben hinein versetzen. Gudrun, Alfred und Raimund sind auch keine Charaktere, sondern eine gewöhnliche Geliebte, ein gewöhnlich beglückter und ein gewöhnlich verschmähter Liebhaber, wie wir sie viele tausend Male und bis zum Ueberdruß auf der Bühne gesehen haben, und dieser Umstand bildet nur einen um so unglücklicheren Contrast zu der Zeit und Umgebung, in welcher sie auftreten; denn was sonst mag der Dichter in der grauen Vorzeit suchen, als Gestalten, wie sie unsere kleinkrämerische Zeit nicht mehr darzubieten vermag? Charaktere aber bedarf das Drama und das musikalische um so mehr, je reicher und mannichfaltiger die Mittel sind, über welche es zur Darstellung derselben verfügt: eher noch mag das Drama der Handlung (im gemeinen Sinne) entbehren; — Menschen müssen zur Darstellung gebracht werden: die Ereignisse und Vorfälle des Dramas haben Bedeutung und Werth nur in ihrer nothwendigen Be-

ziehung zu diesen Menschen. Zeichnet sich nun auch der Stoff der Oper Gudrun durch Nichts aus, was ihm eine besondere Theilnahme zuzuwenden vermöchte, so ist doch unbedingt zu verwerfen nur Eines: die Erscheinung des Geistes. Man muß diese Erscheinung in jeder Beziehung als einen höchst unglücklichen Griff des Dichters bezeichnen: einmal nämlich bemerkt auch das getrübteste Auge die Eigenschaft des Geistes als wahrer Maschinengott, der gerade da als ein Hinderniß von dem rathlosen Dichter citirt wird, wo ohne ihn die Oper ihr Ende finden müßte, und das natürlich vernichtet sogleich die Wirkung seiner Erscheinung; sodann steht das Aufgebot der Geisterwelt in gar keinem Verhältnisse zu den sehr unbedeutenden Menschen, welche hier handeln und den sehr gewöhnlichen Dingen, um die es sich handelt; endlich aber ist das Erscheinen des Geistes nicht einmal hinreichend durch das Vorangegangene gerechtfertigt, denn noch niemals hat eine Tödtung im Zweikampfe für etwas so Ungeheuerliches gegolten, daß deshalb die Todten auferstanden wären, — überdies tödtet Raimund den König Baldur nur, indem er sich gegen Den vertheidigt, der ihm Gudrun wieder entreißen will, die er ja liebt. Doch sind das vielleicht Spitzfindigkeiten, auf die ich deshalb kein erhebliches Gewicht legen will: jedenfalls aber erweckt die Herbeiziehung der Geistererscheinung kein günstiges Vorurtheil für die Einsicht des Operndichters.

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Th. de Witt, Op. 3. Fünf Lieder und Gesänge von Rückert, Heine, Geibel, Burns, Göthe. Für eine Singstimme und Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Pr. 25 Sgr.

Es bergen diese Lieder einen guten Kern, der jedoch noch nicht vollständig sich offenbart. Die Kraft ist noch gebunden; nur an einzelnen Stellen bricht sie durch und läßt uns erkennen, daß der Componist auf gutem Wege wandelt. Der Eindruck, den seine Melodien machen, sagt uns, daß sie etwas bedeuten sollen, denn sie sind edel gehalten und treffen im Grundwesen die Stimmung des Textinhaltes; allein sie fixiren noch nicht scharf genug diese Stimmung, sie greifen etwas in's Unbestimmte; weil ihr Inhalt noch nicht sichere Gestaltung gewonnen, bleibt auch die Form noch unvollendet und verschwimmend in unsichere Haltung. Daß aber der Componist, wenn er sich der Fesseln entledigt haben wird, die ihn in freierer Erzeugung schöner Gebilde hemmen, für die Zukunft gelungener Erfolge sich erfreuen dürfte, dafür bürgt mehreres in diesen Liedern, was als treffend und schön hervortritt. So ist in Nr. 5 „Ich ging im Walde für mich hin" von Göthe die Stimmung sehr gut getroffen und der Ausdruck klar und sprechend. Weniger entschieden ist dies in Nr. 4 „O säh' ich auf der Haide" von Burns der Fall; der nordische Ton klingt nur leise durch; das Ganze ist noch zu unruhig, der Ausdruck zu sehr erhascht als frei und sicher quellend. „Mein Herz ist wie die dunkle Nacht", Nr. 3, von Geibel läßt in seiner Melodie den klaren Fluß vermissen, es hat etwas Zerrissenes, das kleine Gedicht erheischt eine ruhigere, gesangvollere Haltung. So zerstört auch in Nr. 2 „Du bist wie eine Blume" die Absicht und der wie erzwungen klingende Ausdruck die Wirkung. Die Stelle „betend, daß Gott dich erhalte" ist geradezu verfehlt. Der Componist läßt diese Worte *ff* mit voller Begleitung vortreten, während doch in ruhiger, andachtsvoller Stimmung ihre Bedeutung liegt. Das Rückert'sche „Du bist die Ruh", Nr. 1, trifft in der Auffassung zwar den Charakter, befriedigt aber noch nicht vollständig in seinem Ausdrucke, der den ruhigen, hingebenden Ton des Gedichtes nicht erreicht.

Georg Vierling, Op. 5. Lieder des Hafis aus dem Persischen von Daumer. Für eine Baßstimme und Piano. — Berlin, Schlesinger. Pr. ⅙ Thlr.

Wenn der Componist schon durch die unlängst in diesem Blatte besprochenen Lieder (Op. 3 und 4) gezeigt hat, daß er die Kraft besitze, höheren Ansprüchen zu genügen, so steigert er in diesem neuen Werke seine Schaffungskraft bis zu dem Punkte, wo man sagen kann, er habe Ausgezeichnetes geleistet. Wirklich hat er diese Persischen Lieder des Hafis mit so viel Geist und Phantasie musikalisch reproducirt, daß man mit neuer gespannter Aufmerksamkeit das Blatt umwendet und höchst befriedigt von einem zum andern eilt. Schon die Localfarbe, den poetischen Grundton, gleichsam das Klima, in welchem diese Lieder geschrieben sind, hat der Componist meisterlich getroffen und sodann für jedes einzelne der feinen Züge, die ihm seine bestimmte Physiognomie verleihen, sinnig und geschickt zu zeichnen gewußt. Es sind fünf dieser Lieder. Gewiß ist seit langer Zeit nichts für eine Baßstimme geschrieben worden, was so berechtigt wäre auf den Namen einer künstlerischen Production als diese Lieder. Die Baßlieder-Litteratur hat überhaupt keinen großen Reichthum aufzuweisen und des Guten wirklich äußerst wenig. Gleichsam traditionell war der Glaube gewor-

den, und hat sich durch zahllose Beispiele bestätigt, daß es bei einem Baßliede namentlich auf eine günstige Entwickelung der Stimmmittel abzusehen sei, auf eine gute melodische Fortschreitung. Man merkte es den Liedern gar bald an, daß sie mit einer gewissen Absicht geschrieben waren, daß die beengende Fessel des Stimmumfanges das freie, rücksichtslose Sichgehenlassen beim Schaffen beeinträchtigte. Ein anderes Moment, warum die Baßlitteratur weniger reich ist, liegt allerdings auch in den Texten, von denen der größte Theil wohl einer Baßstimme widerstrebt. Aus diesen Gründen, die also theils im Umfange, theils in der Bedeutung der Stimmen liegen, haben sich die Componisten nur wenig auf dieses Gebiet begeben. Wahrhaft Gutes haben nur Einzelne geleistet, die, mit sattsamer Schaffungskraft und feinem Tacte der Wahl der Texte ausgerüstet, mit Leichtigkeit die erwähnten Hindernisse zu beseitigen vermochten. Auf dem Gebiete des Humoristischen hat Cornelius Gurlitt in seinem „Weinbüchlein" recht Beachtenswerthes geleistet. Auch in diesen Liedern des Hafis finden wir der humoristischen Züge gar manche, allein mit jener fremden Farbe, die dem Gedichte eigen. Namentlich gelingt dem Componisten die Darstellung der lyrischen Herzensergüsse, die er für die derbere Natur der Baßstimme in so feinen Zügen getroffen hat, daß die Gewandtheit in der Behandlung überrascht. Man vergleiche Nr. 1 „Stehl' ich mich aus der Moschee", Nr. 2 „Fern sei die Ros' und ihre Pracht", Nr. 3 „Stehe, flüchtiges Reh!" Den Humor bemerken wir namentlich in Nr. 5 „Ich hatte gestern Scrupel" und in anderer, noch eigenthümlicherer Weise in Nr. 4 „Sollte nicht in plötzlichem Ruin" das vielleicht das genialste und originellste der Sammlung ist. Aller morgenländische Luxus der Begleitung ist in einer so schlagenden Weise und mit so glücklichen Griff aufgeboten und verwendet, daß man sich mitten unter ein persisches Bacchanale versetzt glaubt. Doch wähle Jeder nach seinem Sinne. Mögen die Herren Baßliedler nur frisch an die Lieder gehen. Der Unterschied zwischen diesen Productionen und der blasirten Gurgelei Solcher, die nur für die Verwesungslitteratur fabriciren, wird ihnen alsbald aufgehen.

Otto Nicolai, Op. 41. Nur daß ich singen kann. Das Veilchen. Zwei Lieder von Mosenthal für Sopran oder Tenor und Piano. — Berlin, Schlesinger. Pr. ½ Thlr.

Der Componist hat nicht den einfachen Ton für das allerliebste Gedicht „das Veilchen" zu finden gewußt. Schlimm ist's, daß man unwillkührlich an das Mozart'sche Veilchen denkt. Freilich mag einem modernen Componisten, den die großstädtische Blasirtheit nebst ihrem Gefolge von zersetzender ästhetisirender Dialektik umgiebt, es schwer fallen, in jene himmlische Unschuld und Naturschwärmerei, in jene Klarheit naiven Ausdruckes sich hinein zu denken. Das vorliegende moderne „Veilchen" ist daher nicht jenes frische, in freier Natur still und bescheiden blühende, sondern ein Treibhausveilchen, dem durch künstlich erzeugte Wärme eine Bläſſe angekränkelt wird, die Jeden, in dem noch Einfachheit und eine gewisse Kindlichkeit der Naturauffassung wohnt, mit Wehmuth erfüllen wird. Nr. 2 „Trost im Liede" („Nur daß ich singen kann") dürfte gleichfalls nicht dem entsprechen, was man von dem Gedichte erwartet. Der erste Theil, die Erzählung vom Vöglein, ist gut gehalten, aber der Gesang selbst des Vögleins hat keine Frische, er klingt gespreizt und krankhaft. Obwohl das Vöglein gefangen ist und betrübt sein mag, sein Gesang muß doch immer noch Natur athmen. Leise nur blickt durch diese Composition wie auch durch das „Veilchen" der eigentliche Ton hindurch, der dem Ganzen angemessen war; allein die moderne Sentimentalität outrirt und wird dadurch der herzgewinnenden Einfachheit verlustig.

Em. Klitzsch.

Aus Königsberg.

An Concerten hatten wir manches von Bedeutung, unter andern ließen sich die Geschwister Neruda zwölf Mal hören, und fesselte die jüngere, Wilhelmine, durch ihr Violinspiel, — zu dem mancher gepriesene männliche Virtuose nicht hinan reicht; der volle Ton ist bei solcher Jugend wunderbar zu nennen. Auch die Pianistin, Amalie, ist sehr tüchtig. Sie spielen leider nur zu wenig gute Stücke unter der Fluth von Virtuosencompositionen. Nach Neruda's kam Concertmeister Pratté, der sogenannte „Harfenkönig," und ließ sich drei Mal mit verdienter Anerkennung im Theater hören. Seine Compositionen sind „gut," weiter nichts. Kürzlich kam Hyronimus Truhn aus dem benachbarten Elbing zu uns herüber, und gab drei Concerte; das erste war eine quasi improvisirte Soirée, worin die Neruda's das Meiste gaben, während Truhn dem Publikum vorläufig einige Lieder u. dergl. von seinen Compositionen vorführte. Darauf folgte das Hauptconcert im Theater, in welchem ein Chor von 50—60 Personen und das ganze Orchester mitwirkte; die HH. Köttlitz und Schuster spielten Violinstücke, Frl. Fischer, die HH. Beyer und Bertram (von der Oper) sangen Solo, kurz, es war alles Mögliche gethan, aber die

Theilnahme des Publikums war an Zahl nur klein, der Beifall ziemlich lebhaft. Von größeren Compositionen des Concertgebers kamen vor: „Mahadöh" und „der Abschied," Chorstück mit Solo und Orchester. Darauf gab Truhn noch ein Abschiedsconcert, in welchem vornehmlich Compositionen von ost- und westpreußischen Componisten vorkamen, wie z. B. Sobolewski, Sämann, Truhn, Thiesen, Ehlert u. A. (von Nicolai und Dorn war nichts Passendes in der Eile da). Einige Chorstücke a capella von Truhn zeichneten sich durch Adel und Gehalt vortheilhaft aus. Das Publikum war wieder nicht stark, und die Mühe und Opfer des Concertgebers wurden materiell schlecht belohnt. Die Soiréen für Kammermusik der HH. Marpurg und Schuster interessiren fortwährend sehr. Kürzlich wurde ein Trio von Louis Ehlert aufgeführt. Die neu gegründete Violinschule des Herrn Köttlitz hat starken Zuspruch.

Was unsere Oper betrifft, so steht es jetzt ziemlich günstig damit. Herr Roberti, ein stimmbegabter, ungeschulter, kehltönender Sänger ging ab, und Herr Bertram, ein stimmbegabter, ungeschulter, kehltönender Sänger kam in seine Stelle. — Frau Jagels-Roth, (früher in Hannover), eine sehr geschickte Coloratursängerin, kam neu an; ebenso die Magyarin Frl. Tipka (früher in Bremen), eine ebenfalls sehr geschickte Coloratursängerin. Die neueste Oper war Halevy's „Rosenfee"; sie wurde ja auch in Leipzig gegeben, wo sie (hoffentlich nur einer „gewissen Classe von Leuten," für die das Schlechteste noch zu gut ist), auch gefallen haben soll. — Die Oper ist eine tönende Lüge von Anfang bis zu Ende; zum Unglück sind noch „hübsche Sachen darin" — (die der T— holen möge!) und da wird immer noch so viel applaudirt, daß es aussieht, als habe die Musik sehr gefallen. Ich wollte, Halevy hätte nicht Contrapunkt u. dergl. studirt, so wie manche andere „große" Componisten ebenfalls nicht, dann wäre nicht so viel „gemachte" ergo gelogene Musik in der Welt!

Louis Köhler.

Leipziger Musikleben.

Fünfzehntes Abonnementconcert. Fünftes Concert der Euterpe. Abschiedsconcert der Frau Auguste v. Strantz.

Mendelssohns Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" eröffnete das fünfzehnte Abonnementconcert. Frau v. Strantz sang Recitativ und Arie von Mozart, und eine Arie aus Donna Caritea von Mercadante, beide Stücke sehr befriedigend, wenn der Sängerin auch, besonders in der Mozart'schen Arie, etwas mehr Wärme und Leben zu wünschen gewesen wäre. — Sehr interessant und willkommen waren die Vorträge des Frl. Marie Wieck, die nicht blos die vortreffliche Schule, aus der sie hervorgegangen ist, sondern auch entschiedenes Talent zeigte. Sie spielte mit den HH. CM. David und Kapellmeister Rietz das Beethoven'sche Trio Op. 70, Nr. 1., sowie drei kleinere Stücke für Pianoforte allein: Jagdlied aus Schumann's Waldscenen, Barcarole und le trille von Schulhoff, nach denen sie stürmisch gerufen wurde. Leider ging viel von der Wirkung des Trio's in dem überfüllten Saal und auch dadurch verloren, daß man kurz vorher volle Orchestermusik gehört hatte, doch gewährte die treffliche Ausführung dem wahren Kunstfreund immer noch einen schönen Genuß*). — Eine neue Symphonie (Hmoll) von W. Taubert wurde uns unter persönlicher Leitung des Componisten vorgeführt. Es ist das ein mit Geschmack und großer Kenntniß der Mittel geschriebenes Werk, es sind auch gute, zum Theil sogar originelle Gedanken darin, dennoch aber kann es sich nicht über die Grenzlinie dessen erheben, was man gewöhnlich eine gute und anerkennenswerthe Musik nennt. Die Aufnahme, welche dieser Symphonie von Seiten des Publikums wurde, war eine sehr günstige.

Im fünften Concert der Euterpe hörten wir von reiner Instrumentalmusik Beethovens Ouverture zu Fidelio (Edur), die Ouverture zu Euryanthe und eine schon vor einigen Jahren im Gewandhaus gegebene Symphonie in Emoll von J. E. Leonhard. Diese sämmtlichen Musikstücke gingen diesmal, einen unreinen Einsatz des hohen f vom ersten Es-Horn zu Anfange der Beethoven'schen Ouverture abgerechnet, sehr gut. — Die Gesangsvorträge hatte der Pauliner Gesangsverein übernommen; sie bestanden in dem Chor der Gefangenen aus Fidelio und zwei vierstimmigen Liedern: „Aufschwung" von Marschner und „blauer Montag" von Franz Otto, welche alle vorzüglich vorgetragen

---

*) Ueber die Leistungen des Frl. Wieck im Allgemeinen ist neuerdings oft in diesen Bl. gesprochen worden. Wir können dem nur beistimmen, was ein Dresdner Correspondent in diesen Bl. äußerte. Frl. W. ist in den letzten Jahren so rasch der Stufe der Vollendung zugeeilt, daß wir sie jetzt zu den ersten Pianofortevirtuosen der Gegenwart zählen müssen. Wir haben nicht mehr eine werdende, wir haben eine fertige Künstlerin vor uns. Daß ein so junges Mädchen noch nicht die Innerlichkeit des Vortrags wie Mendelssohn oder Clara Schumann besitzen kann, versteht sich von selbst; ihr dies tadelnd entgegen zu halten, wie es einige Uebelwollende thun, ist Unsinn. Es wird endlich ein Mal Zeit, nicht blos von Fortschritten, die sie gemacht hat, zu sprechen, oder Parallelen zu ziehen, sondern die wirklich vorhandene Vollendung unbefangen und mit Freuden anzuerkennen. D. Red.

wurden. — Herr Pohle, Mitglied des Vereins, blies ein Concert für Baßposaune mit begleitendem Chor von C. G. Müller mit großer Fertigkeit und schönem Ton. Den eingeflochtenen Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme," sang der Pauliner Gesangverein in Verbindung mit dem Discant und Alt des Thomanerchors.

Am 10ten Februar gab Frau v. Strantz ihr Abschiedsconcert. Sie sang eine Arie von Mozart, mit ihrem Gatten das Duett zwischen Rosina und Figaro aus dem Barbier und die große Arie des Arsaces aus der Semiramis. Wir hatten schon öfter bei Besprechung der Abonnementconcerte dieser Sängerin lobend gedacht, ihre Leistungen an diesem Abend kann man aber wohl als die besten bezeichnen, die wir von Frau v. Strantz gehört haben. Sie versteht es ganz besonders, die Rossini'sche Musik zu singen, eine Sache, die jetzt leider schon zu den Seltenheiten gehört, indem die meisten Sänger nur auf Donizetti, Verdi ꝛc. eingerichtet sind, doch gelang ihr auch die Mozart'sche Arie sehr gut. Nach allen ihren Vorträgen wurde ihr ein reicher und wohlverdienter Beifall. Herrn Ferdinand v. Strantz lernten wir bei dieser Gelegenheit als Sänger kennen. Er soll früher einen sehr guten Bariton gehabt haben, von dem aber leider nur noch wenige Ueberreste vorhanden sind; sein Vortrag und seine Gesangsbildung erheben sich jedoch wenig über die Mittelmäßigkeit. Außer dem schon genannten Duett mit seiner Gemahlin sang er die Arie des Grafen aus Figaro's Hochzeit, wohl eine etwas zu hohe Aufgabe für seine Mittel und Kräfte. — Herr Robert Radecke spielte das Amoll-Concert von Schumann mit großer Beherrschung des Technischen, doch ohne die höhere Auffassung, wie sie ein solches Werk verlangt; Herr CM. Dreyschock trug im zweiten Theil eine Polonaise für Violine von David mit der ihm eigenthümlichen Bravour und Grazie vor. — Den ersten Theil eröffnete die Ouverture zu Lodoiska von Cherubini, den zweiten die zur schönen Melusine von Mendelssohn, obgleich auf dem Programm Beethovens Ouverture zu Prometheus stand. F. G.

Kleine Zeitung.

Celle. H. W. Stolze's neuestes Oratorium: „Hiob". Am 1sten November 1850 wurde in der hiesigen glänzend erleuchteten schönen Stadtkirche das neueste Oratorium: „Hiob" *), von unserem rühmlichst bekannten Stadt- und Schloß-Organisten H. W. Stolze, zum ersten Male aufgeführt.

Der nach der Bibel frei bearbeitete, mit feinem Kunstverstande durchgeführte Text vom hiesigen Dr. Ad. Köler bietet dem Componisten einen reichen Stoff für seine Erfindungsgabe. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet Hiob, der Held des Leidens und des Vertrauens, in seiner Versuchung, in seinem Falle, in seinem Siege. Um ihn bilden die gegen einander strebenden bösen und guten Mächte lebendige Gruppen, dort der Satan mit dem Chor der Höllengeister und dem Weibe Hiob's, hier der Engel und (abweichend von der biblischen Sage) die drei Freunde Hiob's. An geeigneten Stellen bilden gut ausgewählte Choräle und ernste Lieder eine erfreuliche Abwechselung.

Der Componist, ein anerkannter Meister im strengen Satze und in der Durchführung der Motive, hat den Stoff mit Fleiß und Liebe verarbeitet, und ein Werk geschaffen, welches den besten Oratorien unserer Zeit würdig zur Seite tritt. Die Musik ist durch und durch gesund, die Motive sind edel und dem Texte entsprechend, und ihre Ausführung auch in den vielstimmigen Sätzen klar, und daher für ein geübtes Ohr schon bei dem ersten Anhören verständlich. Diese hervorstechende Eigenschaft macht namentlich die Chorgesänge interessant, welche in gleicher Weise den Kenner befriedigen, als sie dem Laien gefallen. Die Sologesänge haben uns nicht alle in gleicher Weise angesprochen; die beiden ersten Arien des Hiob (in dem ersten Theile) streifen nach Ton und Haltung zu nahe an das gewöhnliche Lied, und entbehren des tieferen Gehaltes, der dem religiösen Liede seine eigenthümliche höhere Weihe giebt, — ein Vorzug, der leider in den Oratorien selbst der größten Meister nur selten angetroffen wird. Eine sehr große Wirkung muß dagegen auf jeden Hörer die Arie von Hiob's Weib (Alt) hervorbringen, in welcher sie den gebeugten Dulder zum Verfluchen des Herrn auffordert; dennoch aber müssen wir den Arien des Hiob im zweiten Theile, besonders der letzten, einen hohen Werth zuerkennen, wie denn überhaupt der zweite Theil reicher und mannichfaltiger ist, und sich namentlich durch eine kurze aber ansprechende Sopran-Cantilene und zwei sehr schöne Terzette auszeichnet. In der Wahl der Choral-Melodien ist der Componist sehr glücklich gewesen; die beiden Doppelfugen (am Schlusse des ersten und des zweiten Theiles) zeichnen sich, besonders die letzte, durch einen erhabenen Schwung aus.

Ref. wünscht im Interesse der Kunst, daß dieses ausgezeichnete Werk, welches bereits ein Mal in diesen Blättern erwähnt ist, eine allgemeine Verbreitung und Anerkennung finden möge. Dr. S.

*) Op. 60. Nr. 2 der Oratorien. Das erste Oratorium heißt: „die Eroberung Jerusalems durch die Kreuzfahrer", Op. 40, ist für den Männergesang componirt, und von Dr. C. Hagen, Adjunct in Rothenstein bei Jena, gedichtet.

Merseburg. Musikdir. Ritter aus Magdeburg gab im vorigen Monat in Verbindung mit Frl. Schreck aus Erfurt eine musikalische Soirée, nachdem er bereits Tags zuvor

zum Besten der hiesigen Kleinkinderbewahranstalt in der Domkirche unter Mitwirkung derselben Sängerin ein Concert auf der Orgel gegeben hatte. Hr. Ritter ist als vollendeter Meister im Orgelspiel so anerkannt, daß ich über dieses Concert nichts sage, als daß er seine Meisterschaft auch diesmal in vollem Maaße bewährte, und durch seine ausgezeichnete Technik nicht minder, als durch die innere Gediegenheit der Musik selbst — zum Theil eigener Composition — über das zahlreiche Publikum jene, man darf wohl sagen, andächtige Feierstille verbreitete, die für den wahren Künstler immer der beredteste Beifall ist. Weniger bekannt dürften die Leistungen des Hrn. Ritter auf dem Piano sein, wenigstens lernte Ref. ihn als Pianisten und Componisten für das Piano erst in der Soirée kennen. Von besonderem Interesse war der Vortrag einer Sonate von der Composition des Concertgebers (Op. 20), welche nächstens im Druck erscheinen wird. Eins. mag nach einmaligem Hören kein näher eingehendes Urtheil über das Werk geben, glaubt aber das musikalische Publikum darauf im Voraus aufmerksam machen zu müssen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Kapellmeister Schindelmeisser wird in nächster Zeit nach Leipzig kommen, und daselbst einige seiner Orchesterwerke und besonders seine Bearbeitung der Beethoven'schen Sonate pathétique für Orchester zur Aufführung bringen.

Musikdir. Neidhardt in Berlin beabsichtigt mit dem Domchor eine Kunstreise durch Deutschland zu machen.

Die Schwedin Ebeling, eine Schülerin Garcia's, wird nächstens in der Berliner Oper debütiren.

Schulhoff reist gegenwärtig in Rußland, wo er fast dieselben Erfolge an Silber-Rubeln und Lorbeern erringt, als früher Liszt.

Mad. de la Grange gastirt in Dresden.

Vermischtes.

Oldenburg. Der Pianist F. Friedrich hat einen Ruf von Sr. Majestät dem Kaiser von Rußland bekommen — wie er sagt (kein Mensch glaubt's) — denn obgleich es gute Musiker in Petersburg geben mag, so sind sie doch lange noch keine Friedrich; die großen Friedriche sind überhaupt selten. Da man aber davon spricht, daß kaiserliche Majestät die Demokraten nicht liebten, so wäre es zu wünschen, daß Hr. Fr. ein neues politisches Glaubensbekenntniß annähme, wenn er in allen Stücken gefallen will. .....n.

Die Sängerin Schloß in Cöln beabsichtigt sich als Gesanglehrerin in Düsseldorf niederzulassen.

Verdi's neueste für Venedig bestimmte Oper heißt: Il duco di Vendôme. Es ist dies das 17te dramatische Werk Verdi's.

Die Nachtwandlerin macht in Constantinopel Furore. —

Zu Rom hatte in einer Verdi'schen Oper der Tenorist, der seine Geliebte hinter der Scene singen hört, auszurufen: ah, che voce angelica! Die päpstliche Polizei fand es aber höchst gotteslästerlich, daß ein Weib eine Stimme wie ein Engel haben sollte, und der Tenorist mußte daher in Zukunft singen: ah, che voce armonica! Das Publikum, welches aber den Text genau kannte, nahm diese Abänderung sehr übel und pfiff die polizeiliche Poesie aus.

In Dresden werden die Opern: Nebuco von Verdi, Die letzten Tage Pompejis, vom MD. August Pabst aus Königsberg, und Die Großfürstin von Flotow, einstudirt.

Graf Westmoreland wird sich nicht von den Staatsgeschäften zurückziehen, sondern ist von seiner Königin zum Gesandten in Wien ernannt worden.

Berichtigung. Spontini starb nicht zu Bologna, wie wir in der vorigen Nummer meldeten, sondern zu Majoletti im Kirchenstaate. Die Nachricht war nur aus Bologna datirt.

Für praktische Musiker.

Ueber die moderne Blasmusik.

Von

Emanuel Klitzsch.

(Schluß.)

Hat sich nach dem bisher Gesagten sowohl die instrumentale Zusammensetzung, als auch die Art ihrer Behandlung, die Indiscretion nämlich, mit der das Messing bei unserer modernen Blasmusik gehäuft und gehandhabt wird, theils als ungenügend, theils als fehlerhaft herausgestellt, so ergiebt sich als eine fernere Betrachtung: die Behandlung der Blasinstrumente im Allgemeinen, so wie auch insbesondere die Art, wie manche einzelne vorzugsweise bei der In-

strumentirung bedacht werden und gegen ihr Wesen prägnant heraustreten.

Wer mit Aufmerksamkeit den Fortschritten der Blasmusik gefolgt ist, wird sich nicht verhehlen können, daß in ihr Bereich durch das Arrangiren Stücke gezogen worden sind, die theils durch die blasinstrumentale Behandlung ihre Wirkung verlieren, theils den Blasinstrumenten Dinge zumuthen, die ihrem Klange und Wesen fremd sind und daher ihrer Behandlung fern bleiben müssen. Man scheint gar nicht mehr den Unterschied zwischen Blasinstrument wissen oder anerkennen zu wollen. Was diese leisten, soll von jenen gleichfalls ausgeführt werden. Nun steht aber doch so viel fest, daß die beiden Charakterzüge der Streichinstrumente, Beweglichkeit und Leichtigkeit keineswegs von den Blasinstrumenten erreicht werden. Daß man ihnen Gleiches zumuthet in den heutigen Arrengements für Harmoniemusik, daraus folgt noch nicht, daß es ihnen zusagt und ihrer Natur entspricht. Wohl sind Flöten, Clarinetten und Fagotte ebenfalls großer Beweglichkeit fähig, allein sie können nicht das Leichte in dem Grade erreichen wie die Geigen, die sich in allen Formen keck hin und her werfen, sie können nicht in so feinen und reichen Abstufungen die Grade der Stärke und Schwäche, des Bindens und Abstoßens ausführen; und da die Bläser endlich weit mehr der Erschöpfung ausgesetzt sind, so wird, wenn sie die Partien der Geige ausführen, Vieles, in Folge der Ermüdung, entweder mißglücken oder nicht so ausfallen, wie es den Intentionen des Componisten entspricht. Die Blasinstrumente nähern sich mehr der Weise der Singstimmen, ihr Gebiet ist daher vorzugsweise das Sangbare, ihr gesättigter, vollere Befriedigung (als der der Streichinstrumente) gewährende Ton drängt sie mehr in dieses Bereich, das sie nicht ohne Verlust ihrer Eigenthümlichkeit verlassen können. Und daher schreibt sich ja auch der Name „Harmoniemusik", der für die den Blasinstrumenten zukommende Behandlung ganz bezeichnend ist, sie bewegen sich am liebsten in liegenden und vollen Accorden.

Es ist schlimm, Dinge, die zur triviellen Wahrheit geworden, dociren zu müssen; doch erscheint es nothwendig einem Sinne gegenüber, der sich immer mehr verflacht und Unterschiede aufhebt, die allerdings nur die infallible Weisheit der Alltagspractiker wegdisputiren will. Wie man die Blasinstrumente zwingt, alles das auszuführen, was nur dem Streichquartett gelingt, ist aller Orten zu hören. Es folgt dies aber aus der Sucht, Alles, was sich aus der italienischen und französischen Oper günstig erweist, auch für Blasmusik zu arrangiren. Es trifft nun eine solche Behandlung nicht blos die Instrumente, die am meisten noch zu einer derartigen Ausführung geeignet sind, sondern auch die Schwerfälligeren — das Messing. Da letzteres durch die Ventilisirung tractabler geworden, (freilich aber nur zu seinem eigenen Nachtheil), so wird es natürlich bei der Instrumentirung reichlicher bedacht. Denken wir uns ein größeres Orchesterwerk, eine Ouvertüre, in der alle nüancirten Formen, deren die Streichinstrumente fähig, zur Geltung kommen, das lustige Geflirr der Geigen, die Arpeggios und Pizzicatos u. s. w., dies Alles geht durch die blasinstrumentale Behandlung verloren, und das Werk wird seines Charakters verlustig, ja selbst solche Partien, die von den Blasinstrumenten noch ausgeführt werden können, erhalten öfters eine Bedeutug, die gar nicht in der Intention des Componisten liegt, und wo nun eigentlich die wahre Wirksamkeit derselben sich geltend machen sollte, da ist ihre Kraft schon verbraucht, sie hat nicht mehr den Reiz der Vollsättigung. Daher ist bei der Wahl der zu arrangirenden Stücke große Umsicht nöthig, die ich eben in der modernen Blasmusik vermisse. Wie ist es z. B. möglich, daß die beweglichen Baßfiguren mit derselben Deutlichkeit und Leichtigkeit auf den Messingbässen zu Gehör kommen. Das ungelenke und ungeberdige Wesen dieser Bässe läßt sie entweder plump und schroff ausgeführt erscheinen, oder in einander verwischt. Dazu kommt noch die geschmacklose Zusammenstellung derjenigen Instrumente, die ihrem Charakter nach einander schnurstracks entgegenlaufen; insbesondere aber der Eigensinn oder die Beschränktheit, den Ventilinstrumenten, weil durch diese sich mehr leisten läßt als durch einfache, die Hauptstärke, die Melodie, zu geben. Es ist entsetzlich mit anzuhören, wie immer nur die Trompeten sich vordrängen und zwar in Gängen und Wendungen, die ihrem Charakter gar nicht zukommen. Wir hören sie in zarten und starken Stellen und in den verwegensten chromatischen Gängen. Kann das schön genannt werden? Hat dies Instrument und desgleichen auch die Ventilhörner, deswegen eine Erweiterung seines Gebrauchs erfahren, um überall sich bemerkbar zu machen und dadurch seine Kraft, seinen Glanz zu brechen? Sinnlos ist es und eine klägliche Beschränktheit, dies nicht einzusehen und endlich einmal nicht anzufangen, der Blasmusik einen natürlicheren Charakter zu verleihen. Den Grund davon finden wir wieder nur in der unzulänglichen Bildung. Daher auch Belehrung nichts fruchtet, die Weisheit Solcher, die sich entblöden, die Instrumente zur Carricatur zu machen, ist infallibel. Wie sollen nun die Zöglinge derselben zu besserem Gedeihen gelangen, Achtung und Ehrfurcht vor ihrer Kunst eingeflößt bekommen, wenn die Leiter den höheren Sinn nicht in sich tragen!

In den nachstehenden Zeilen will ich noch über eine Gattung von Blasmusik sprechen, die sich ein

eifrig Strebender selbst geschaffen. Sie möge zum Nachdenken über weitere Vervollkommnung und Ausdehnung für die Ausübenden aufgezeichnet sein. Die Zusammenstellung derselben zeugt von einem schönen Streben, das sich bereits auch vielfach belohnt gefunden hat; ihr Charakter ist von der Art, daß er höheren Anforderungen genügt, weil sie die Kunst als solche im Auge hat, keine materiellen Nebenrücksichten kennt, im Gegentheil sich schweren Opfern oft unterzogen hat.

Wenn man bisher bei der gemischten Blasmusik, so wie namentlich bei der reinen Messingmusik, die vielfachen Ventilinstrumente in Anwendung brachte, so hat man damit den ganzen Fund der gemachten Erfindungen und Verbesserungen auf dem Instrumentalgebiete keineswegs erschöpft. Im Gegentheil finden wir eine gewisse Stereotypie in ihrer Anwendung. Es kommt nur Wenigen bei, einer verbessernden Abweichung Aufmerksamkeit zu schenken. Es ist nicht zu verkennen, daß bei unserer gewöhnlichen gemischten Blasmusik es theils an füllenden Mittelstimmen fehlt, theils an hinlänglichen Mittelbässen; die Hauptstärke neigt sich immer mehr nach oben hin, der breite Mittelgrund und das Fundement ist genug vertreten, die Harmonien breiten sich ferner nicht genug aus, sondern concentriren sich zu sehr auf einen Punkt.

Sprach ich oben über den Mangel an Färbung in der Blasmusik, so hat diesen ein strebsamer Stadtmusicus dadurch zu beseitigen gesucht, daß er ein ganz anderes Princip seiner Blasmusik zu Grunde legte. Und dies sehr lobenswerth. Sollten sich auch Ausstellungen machen lassen können, so wird man doch gleich sehen, daß ein leitendes Princip durchblickt. Er zog nämlich in den Kreis dieser Gattung die Baß-Clarinetten, die in verschiedenen Abstufungen in Anwendung kommen können, in As und Es, (tiefe) in B (nach derselben Construction wie die tiefen, nicht die gewöhnlichen B-Clarinetten; nämlich mit messingnem Schalltrichter wie sie in Neukirchen gebaut werden). Sodann die höheren Clarinetten in Es, Des, F, As, (von Messing) welche verschieden in der Klangfarbe sind. Zu dem kommen noch ein Ventilsignalhorn in Es, zwei dergleichen in B, ein Cornett à Piston, Trompeten, Hörner, Alt und Tenorhörner, Baßposaune, (Ventil-, Alt und Tenorposaune haben sich nicht so günstig erwiesen, daher sind sie, wenn ich recht weiß, in Wegfall gekommen) ein Baßhorn und ein Baßtuba. Durch diese Besetzung wird nun erstlich dem ganzen Zusammenklange eine verschiedenartige Färbung zu Theil, sodann kann der harmonische Ausbau ein viel breiterer und mehr füllender werden. Es ist ferner hierdurch möglich, dem Arrangement eine größere Ausdehnung zu geben, weil die Harmonien nicht mehr so starr und steif zu liegen brauchen, wie bei der üblichen Besetzung, sondern Figuren zulassen und eine größere Beweglichkeit. Es ist ferner dadurch möglich, die Originalcompositionen für großes Orchester in ihrer ursprünglichen Reinheit zu lassen, ihren angebornen harmonischen Ausbau unverändert bei zu behalten, was ein nicht unbedeutender Gewinn ist. Denn in der Regel werden die Orchestercompositionen von unkundigen Händen meist so jämmerlich in ihrer Structur und Technik verschnitten, daß man sie nur der Melodie nach wieder erkennt. Der Mann, welcher mit großen Opfern diese Gattung sich geschaffen, und — hört! hört! — in einer kleinen Provinzialstadt ein Chor von zweiundzwanzig Mann erhält, hat nun, getrieben von edlem Streben und rastlosem Eifer für wahre Kunst, in den Kreis seiner Arrangements auch größere Werke gezogen, Werke, durch die die Lernenden zugleich für das Höhere empfänglich gemacht werden, Sätze aus Symphonien z. B. von Beethoven, aus Oratorien, z. B. eine Arie aus Haydn's Schöpfung „nun beut die Flur", den Schlußchor „die Himmel erzählen". Mag man nun hierüber denken, wie man wolle, vielleicht die Achseln zucken, er selbst weiß sehr wohl, daß solch ein Werk nicht erschöpfend dadurch zur Anschauung gebracht werden kann; allein er weiß auch zu unterscheiden, und greift nicht blindlings hinein. Bisher hat er auch nur Einzelnes aus den Symphonien herausgenommen, z. B. Adagios. Durch die eigenthümliche Art seiner Musik nun und durch die schöne Wahl seiner Stücke, selbst bei den Unterhaltungsconcerten, hat er sich auch bereits in der Umgegend einen Namen gemacht, und zwar ferner auch noch durch eine edle Uneigennützigkeit, Bescheidenheit und Aufopferung. Da er ganz vereinzelt dasteht mit seiner Blasmusik, andere Arrangements seiner Collegen nicht benutzen kann, so muß er natürlich selbst Alles ausarbeiten, wozu eine nicht unbedeutende Thätigkeit erfordert wird, die freilich Viele seiner Collegen scheuen. Mehrmals habe ich Gelegenheit gehabt, diese Blasmusik im Freien wie im geschlossenen Raume zu hören, stets habe ich mich davon sehr angenehm berührt gefühlt, sowohl hinsichtlich der schönen Temperatur und Klangfarbe als auch rücksichtlich der delicaten Behandlung der Blasinstrumente. Man sieht also, es kann etwas Gutes geleistet werden, wenn Intelligenz und guter Wille vorhanden ist. Die Bescheidenheit des Mannes und die Rücksicht auf leicht zu erregenden Neid dürften zwar nicht wollen, daß sein Name öffentlich genannt werde; allein ich halte es im Interesse der fortschreitenden Kunst für Pflicht, ihn zu nennen, es ist Herr Stadtmusikus Wilhelm Schmidt in Kirchberg, (Obererzgebirg).

Schließlich sei noch bemerkt, wie er Orchesterwerke von der angegebenen Gattung instrumentirt, was

Vielen, die Interesse daran nehmen sollten, erwünscht sein wird, um die Ausführung im Speciellen kennen zu lernen. Nehmen wir dazu das Adagio aus der C-Moll-Symphonie von Beethoven. Das Quartett ist vertreten durch die Clarinetten in Es und F, (doppelte Stimmung wegen des Wechsels der Tonart) = erste Violine; ditto in B = zweite Violine; in Es (tief) = Viole; in As = Violoncell; ein Ventilsignalhorn in As tritt an die Stelle der ersten Hoboe, ein Cornett à Piston an die der zweiten; zwei Ventilsignalhörner an die der Clarinetten. Die Trompeten bleiben, wie sie ursprünglich geschrieben sind, nur mit einzelnen Ausnahmen, die Hörner wechseln mit der Es und C-Stimmung, weil sie öfter gebraucht werden, zwei Tenorhörner = erstes und zweites Fagott, das Althorn unterstützt die Hörner und Trompeten und vertritt mit den Tenorhörnern öfters die Violoncells, die Baßposaune dient zur Ausfüllung des Basses, der durch ein Baßhorn (achtfüßig) und ein Tuba (sechzehnfüßig) vertreten wird; Baßhorn und Baßtuba verhalten sich wie Violoncell und Contrabaß. In jener Stelle, wo die Hoboe das Es aushält und die Geigen pizzicato haben, während die Violoncells das Thema variirt vortragen, setzen für die Geigen ganz zart und schwach die Trompeten ein, was gute Wirkung macht; zur Unterstützung der Bässe treten die Baß-Clarinetten ein, wo es nöthig; auch sind sie vorzüglich geeignet die Figuren der Violoncells rund auszuführen, was z. B. in der beregten Stelle stattfindet.

Somit sehen wir also eine Blasmusikgattung vor uns, die ein leitendes Princip in sich trägt und ein Kunstwerk, abgesehen von der veränderten Besetzung, in seiner harmonischen Ursprünglichkeit darstellt, wenn auch immer sehr verschieden im Ausdrucke der Mittel. Sie ist einem fein ausgeführten Kupferstiche zu vergleichen, der uns doch erfreut, wenn ihm auch das frische, warme Leben eines Oelgemäldes abgeht.

Mögen die hier niedergelegten Bemerkungen dazu beitragen, das Interesse für den nicht unwichtigen Gegenstand bei Denjenigen zu erwecken, welche Beruf und Neigung in sich spüren, ihn einer weiteren Besprechung zu würdigen.

Em. Klitzsch.

Kritischer Anzeiger.
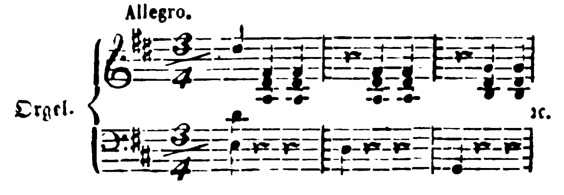
Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.
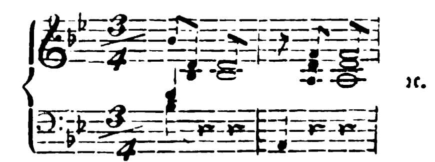
Cantaten, Psalme, Messen rc.

J. A. Sieverding, Missa tribus vocibus virilibus organis comitantibus. Nr. 1. **Amsterdam, Roothaan. Partitur 2 Thlr. 20 Ngr., Stimmen 1 Thlr. 5 Ngr.**

Obgleich sich der Componist dieser Messe Mühe giebt in dem besseren Kirchenstyle zu schreiben, und man namentlich Anklänge von Haydn findet, so läuft ihm doch unwillkürlich hin und wieder etwas moderne Weltlichkeit unter, die nun freilich zu dem Ganzen nicht recht passen will. Besonders bemerkbar ist dieser Uebelstand in der Orgelbegleitung, die oft eher wie für das Clavier berechnet aussieht; wir können uns nicht denken, daß sich Trivialitäten wie



oder



für die Orgel schicken und einen anderen als unangenehmen Effect machen. Trotz aller dieser Mängel ist aber doch ein Streben nach dem Guten nicht zu verkennen und wir hoffen, daß der Componist in späteren Werken seinem Ziele näher kommen werde.

Für die Orgel.

M. G. Fischer's Classische Orgelcomposition. Op. 15. 24 Orgelstücke durch alle Dur- und Molltonarten. Erfurt und Leipzig, G. W. Körner. 25 Sgr.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

J. Benedict, Op. 41. Nr. 3. Schneeflocken. Rondo für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 12½ Ngr.

Ein geschickt gemachtes Salonstück von nicht bedeutender Schwierigkeit. Ursprüngliches und Neues ist wenig darin, aber das, was geboten wird, ist in einer angenehmen Form.

J. Rummel, Op. 31. Lebewohl, Polonaise von Göbecke. Divertissement pour le Piano. **Mainz, Schott. 54 Kr.**

Nur der Umstand, daß die Gesangsstimmen eingezogen, einige überflüssige Figuren dazu gethan sind und das Ganze in Es-Dur transponirt ist, unterscheidet dieses Arrangement von dem, welches Göbecke früher selbst herausgegeben hat.

S. Thalberg, Op. 57. Caprice pour le Piano sur des thêmes de l'opéra le Prophète de G. Meyerbeer. Décameron, Nr. 9. **Leipzig, Breitkopf und Härtel. 25 Ngr.**

Propheten-Melodien, möglichst schwierig zubereitet, und mit einer Legion von Noten und Nötchen verziert, die eben so gut auch wegbleiben könnten.

A. Goria, Op. 56. Sérénade du roi Richard. Morceau de Salon sur l'opéra d'Ambroise Thomas: Le songe d'une nuit d'été pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

Das neueste Erzeugniß aus der Fabrik des Hrn. Goria.

L. M. Gottschalk, Op. 9. Caprice élégante sur l'opéra d'Ambroise Thomas: Le songe d'une nuit d'été pour le Piano. **Mainz, Schott. 45 Kr.**

Nicht besser und nicht schlechter als die Meisterwerke der HH. Rosellen, Goria, Beyer und Consorten.

A. Gutmann, Op. 15. Valse brillant pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 17½ Ngr.**

Ein melodiöses und mit Kenntniß des Instrumentes geschriebenes Salonstück in Walzerform, welches Liebhabern von dergleichen pikanten Sachen eine willkommene Gabe sein wird. —

G. Troschel, Deux Mazourkas pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.**

Diese ohne besondere Schwierigkeit gesetzten Mazurkas enthalten frische, ungesuchte Motive, und tragen, was die Hauptsache bei derartigen Tänzen ist, ganz die nationale Färbung. Von einem tactfesten und guten Spieler vorgetragen würden sie sich auch zum Tanzen eignen.

L. Hirschfeld, Op. 1. Le Carillon. Etude concertante pour le Piano. **Wien, Mechetti. 30 Kr. C.M.**

Ein nicht sehr schwieriges und doch brillantes Salonstück, mit dem ein mittelmäßiger Spieler seinem Publikum weiß machen kann, er sei ein Virtuos. Uebrigens ist das Musikstück zur Uebung in Sextengängen sehr praktisch.

J. Ascher, Op. 5. Le sourire. Caprice en forme de Valse pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.**

Warum der Componist dieses Stück „Caprice" genannt hat, ist nicht recht einzusehen; es ist weiter nichts als ein Walzer in dem gewöhnlichsten Salonstyl, brauchbar für Dilettanten, die blos dergleichen Zuckerwaare vertragen können.

L. Liebe, Op. 18. An Adelheid: Liebend gedenk' ich dein, Lied von C. Krebs. Phantasie für das Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 15 Sgr.

Hr. Liebe phantasirt über das bekannte Liebeslied des Hrn. Krebs, d. h. er gießt eine dünne Sauce über des Herrn Hofkapellmeisters Adelheid.

J. Urban, Caprice-Fantaisie pour le Piano. **München, Aibl. 22½ Ngr.**

— —, Zwei Lieder ohne Worte für Pianoforte. Ebend. 15 Ngr.

Diese beiden Werkchen scheinen aus der Feder eines fingerfertigen Dilettanten geflossen zu sein; sie sind nicht ohne Geschick gemacht, erheben sich aber nicht über das Gewöhnliche.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

J. Gregoir u. H. Léonard, Grand Duo pour le Piano et le Violon sur de motifs de l'opéra Jérusalem (I Lombardi). **Mainz, Schott. 2 Fl.**

Ein für beide Instrumente äußerst schwieriges, aber auch dankbares Musikstück, welches sich vortheilhaft vor vielen anderen Virtuosen-Compositionen auszeichnet.

G. Briccialdi, Op. 56. Fantaisie brillante pour la Flûte avec accompagnement de Piano sur des motifs de l'opéra Lucrezia Borgia de Donizetti. **Mainz, Schott. 2 Fl.**

Der Componist hat auch in diesem Werke sein Instrument glänzend und mit Geschick behandelt, wie man es von ihm nur erwarten kann. Das Pianoforte ist hier nur begleitend und tritt gegen das Hauptinstrument sehr in den Schatten.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. № 8. Den 21. Februar 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Gedanken über die Oper.

Von T. U.

I.

Bei C. A. Mangold's Gudrun.

(Fortsetzung.)

Die scenische Anordnung der Handlung ist ihren allgemeinsten Umrissen nach schon oben mit angedeutet worden: sie entwickelt sich in vier Acten, sechs großen Scenen und — 26 Auftritten. Füge ich dieser Angabe bei, daß die Zahl der Musiknummern mit der Zahl der Auftritte übereinstimmt und daß alle Musiknummern verhältnißmäßig kurz gehalten sind, so wird man schon daraus entnehmen können, daß es an Bewegung — an Handlung, wenn man will — nicht fehlt: langweilig darf man in der That die Oper Gudrun nicht nennen, auch fehlt es ihr nicht an Situationen von Reiz; im Allgemeinen aber erdrückt das Unbedeutende und Unwesentliche die — allerdings auch unbedeutenden — Hauptsachen, wie dies bei einer großen Anzahl von Situationen und bei der Flüchtigkeit ihrer Behandlung neben der verhältnißmäßigen Dürftigkeit des Stoffes nothwendig der Fall sein mußte. Nach meiner Meinung befindet sich der Dichter der Oper Gudrun hierbei auf einem verkehrten Wege und scheint dieser Umstand aus einer falschen Ansicht vom Populären und vom Dramatischen hervorgegangen zu sein. Einen einfachen Stoff bringe man in eine kleine Anzahl großer Scenen, deren jede die Handlung um ein wesentliches Stück fördert und für deren Detail der Operndichter alle Zauber der im Drama vereinigten rein menschlichen Kunstarten entfalte: durch Darstellung des inneren Menschen wird das wahre dramatische Element gewonnen, nicht durch selbstständige Behandlung jedes einzelnen Vorfalles in dem für nothwendig erachteten Gange der Handlung; im Gegentheile — diejenigen Momente des Dramas, die der wirklichen Handlung angehören, sind ohne in die auffallendsten Unnatürlichkeiten zu verfallen, zu einer breiteren Darstellung gar nicht zu erheben. Aus der Darstellung des inneren Menschen aber ergiebt sich dann auch ganz von selber diejenige Plastik, welche die erste Bedingung aller populären Kunst ist. So z. B. verfährt Wagner und aus der Gestaltung der griechischen Dramen dürfte der Operndichter lehrreiche Fingerzeige zu entnehmen vermögen. Bei einem complicirten Stoffe nun aber wird man nur die wichtigsten Momente zur breiteren Darstellung zu bringen suchen müssen, damit das unerquickliche Gewirre von kleinen Scenen wenigstens von einigen großen Scenen der oben angedeuteten Art unterbrochen werde. Wie wichtig diese Rücksichten sind, beweisen z. B. die Hugenotten, die ohne den vierten Act sicherlich eine tiefere Wirkung nicht hervorgebracht haben würden, als heut zu Tage der famose Prophet. Dieser vierte Act der Hugenotten aber besteht in der Hauptsache aus nur zwei großen

Scenen von wirklich dramatischem Interesse d. h. von mehr das Innere der Personen herauskehrender, als ihr Handeln darstellender Art, — und für diese zwei Scenen hat der schon im Stadium der Abnahme seiner productiven Kräfte befindliche Componist sein Bestes aufgespart. Im Prophet würden die Kerkerscenen des fünften Actes von ähnlicher Wirkung sein, wenn der vorhergegangene Unsinn nicht jede Theilnahme an den handelnden Personen erstickt und der Componist diese Oper nicht im Stadium der vollständigen Impotenz geschrieben hätte. Die Oper Gudrun nun enthält keine einzige große dramatisch ausgeführte Scene: ein Blick auf die Anordnung des Gedichts beweist, daß der Dichter sich damit begnügte, Möglichkeiten für die Anwendung der als maßgebend erachteten musikalischen Formen zu erschaffen, und daß alle für den Sinn der Darstellung wesentlichen, an sich und im Zusammenhange aber unbedeutenden Momente der Handlung blos zu diesem Zwecke benutzt und ausgebeutet wurden. Der musikalische Formalismus und nicht die dramatische Nothwendigkeit gab den Anker für den Operndichter ab: ob dies aber dem Ganzen, das denn doch immer Drama und nicht blos Musik ist, zum Vortheile gereicht hat, mag man aus den Beispielen schließen, deren ich einige hier nun anführen muß.

Die zweite Hälfte des ersten Actes enthält fünf Musiknummern und folgende Handlung: Nr. 5, Morgenlied der Krieger Baldur's. Nr. 6, Recitativ: Horand bringt die Nachricht von der Zerstörung des Schlosses und dem Raube Gudrun's. Nr. 7, Sextett mit Chor (Moderato assai $\frac{4}{4}$ 54 Tacte): Klagen über dieses Ereigniß. Nr. 8, Recitativ und Arie mit Chor (Tempo di Marcia $\frac{2}{4}$ 84 Tacte): Alfred fordert zur Rache dieser Schmach auf. (Alle ab. Herannahendes Gewitter.) Nr. 9, Finale: A. Recitativ: Raimund mit der geraubten Gudrun; B. Duett dieser Beiden: (Allegro agitato $\frac{2}{4}$ 70 Tacte): Liebeserklärung Raimund's und Zurückweisung Gudrun's; C. Recitativ: Baldur kommt, kämpft mit Raimund, wird von diesem getödtet; darauf flieht Raimund mit Gudrun in einem Boote nach dem Schiffe; die Freunde Gudrun's kommen zu spät an: neben einer durch einen Blitzschlag entzündeten Eiche erblicken sie den getödteten Baldur, in immer weiterer Entfernung den fliehenden Raimund mit der geraubten Gudrun; D. Quintett mit Chor (Larghetto $\frac{3}{4}$ 46 Tacte, Allegro vivace $\frac{2}{4}$ 30 Tacte): Klage und Racheschwur. (Ende des Actes.) — Die Stücke Nr. 7, 8 und 9 B. sind — wie man sieht — nicht übermäßig lang, überhaupt sind alle Musikstücke verhältnißmäßig kurz — was schon einmal bemerkt wurde: gleichwohl läßt das Vorhandensein wie der Umfang der eben erwähnten Nummern zur Genüge erkennen, daß die Hauptabsicht des Operndichters allein auf Hervorhebung derjenigen Momente der Handlung gerichtet war, welche der Herrschaft der Musik, d. h. hier: der Anwendung des musikalischen Formalismus günstig sind. Denn wem der Boden so unter den Füßen brennt, wie sicherlich dem Räuber Gudrun's, der dürfte sich wahrscheinlich eine gelegenere Zeit für seine Liebeserklärungen wählen und in einer Situation der obigen Art schwerlich Veranlassung zu einem Duette geben; der Vater, der Gemahl und der Bruder der Geraubten aber, so wie ihre schlagfertigen Krieger, würden natürlicher handeln, wenn sie sogleich nach der „bloßen Erzählung" vom Geschehenen zur Rächung der Schmach aufbrächen und sich nicht erst lange mit ohnmächtigen Klagen und unnöthigen gegenseitigen Aufforderungen in einem Sextett und einer Arie aufhielten. Derjenige Operndichter, dem es um Menschendarstellung und nicht um die Composition von Musikstücken allein zu thun war, würde dann wahrscheinlich Gelegenheit genommen haben, den Schluß (Nr. 9 D) zu einer viel größeren Bedeutsamkeit zu erheben und an dieser Stelle der Musik ihr volles Recht, den Gefühlen der Freunde Gudrun's freien und energischen Lauf zu lassen — hier, wo diese künftigen Retter und natürlichen Rächer Gudrun's sich von der Tödtung Baldur's und der Entführung Gudrun's mit „eigenen Augen" überzeugen, — statt die gerechte Klage und den bedeutsamen Racheschwur derselben in die oben angedeutete mehr als winzige Form zu fassen.

Nach dieser Seite hin muß ich noch des vierten Actes — Gudrun im Kerker — gedenken; er besteht aus folgenden Musiknummern und Situationen: Nr. 22, Instrumentale auf der Bühne: der schlafenden Gudrun erscheinen im Traume die Gestalten des Geliebten und des Bruders. Nr. 23, Recitativ und Arie: Gudrun in freudiger Bewegung über die Erscheinungen des Traumes und die Banner der Freunde, die sie durch ein Gitter erblickt. Nr. 24, Recitativ und Duett: Raimund tritt auf, droht der widerstrebenden Gudrun und entfernt sich dann wieder auf die heimliche Kunde eines Kriegers. Nr. 25, Preghiera: Gudrun betet. (Waffenlärm draußen.) Nr. 26, Finale: Raimund erscheint wieder im Kerker, will erst mit Gudrun entfliehen, dann aber die sich Sträubende tödten, als dies durch den hereinstürmenden Alfred verhindert wird. — Hier folgen sich in einer Scene unmittelbar auf einander zwei äußerlich vollkommen gleiche Situationen, nämlich: Gudrun allein, Gudrun und Raimund, Gudrun allein, Gudrun und Raimund. Diese scenische Einförmigkeit dürfte selbst nicht einmal weder durch die größte Verschiedenheit in den Gemüthslagen der Personen, noch durch die wesentlichste Bedeutsamkeit der

Kerkermomente für die außerhalb der Mauern dieses Kerkers weiterschreitende Entwickelung des Dramas aufgewogen werden, am wenigsten aber durch Das, was während der ersten vier Nummern dieses Actes vor den Augen und Ohren des Zuschauers wirklich geschieht. Führe ich hier an, daß in Nr. 24 Raimund zu Gudrun nichts weiter zu sagen weiß, als: „Eh' soll die Freiheit Dir nicht werden, eh' sei'st Du glücklich nicht auf Erden, bis mir des Glückes Sonne scheint, bis Du auf ewig mir vereint" — und: „So büße denn den trotz'gen Sinn, verschmacht' in Ketten hier; der Trotz, er bringt Dir nicht Gewinn! Ich sag' es warnend Dir!" — so wird man keinen Augenblick in Zweifel bleiben über die dramatisch vollständigste Interesselosigkeit der Situationen, welche mit den Musiknummern 24 und 25 zusammenfallen.

Zu erwähnen ist hier noch, daß die Melodie eines Liedes sich durch die ganze Oper hinzieht; sie erklingt in der Ouvertüre als Hauptthema, im ersten Acte ankündigend aus Horand's Munde, im zweiten Acte rettend, als die trostlose Gudrun sich den Tod geben will, im dritten Acte tröstend zu dem Marsche, der Raimund mit Gudrun zur Kirche begleitet, im vierten Acte während des Traumes und — wie natürlich — im Schlußchore. Diese Idee ist nicht neu, dem Ganzen aber jedenfalls vortheilhaft; die Wiederkehr der Melodie ist auch stets dramatisch gerechtfertigt; wie aber ist das Lied im ersten Acte eingeführt? Bei dem Feste in Baldur's Königsburg sagt dieser: „Horand, will's Euch belieben, so stimmet an ein Lied, das frisch mit vollen Segeln in alle Herzen zieht" — worauf Horand das Lied zur Harfe singt. Abgesehen von der in der Oper oft und mit Recht getadelten Aufforderung: „ein Lied zu singen", hängt von diesem Zufalle Leben und Tod Gudrun's im zweiten Acte ab, und hätte der Zuhörer die Melodie dieses Liedes nicht schon in der Ouvertüre und im ersten Acte sechs Mal gehört, so könnte es noch zweifelhaft sein, ob er im entsprechenden Momente des zweiten Actes die Bedeutung derselben auch zu würdigen wüßte.

(Schluß folgt.)

Aus Paris.

Spontini's Tod. Erstes Conservatoireconcert.

Obgleich Spontini längst schon der Kunst und durch sein zunehmendes Gehörleiden selbst dem geselligen Umgange abgestorben war, so konnte doch die Kunde von dem Hinscheiden einer so bedeutenden Persönlichkeit nicht nach Paris gelangen, ohne tiefe Sensation zu erregen und bei den ihm näher stehenden Freunden und Verehrern schmerzliche Theilnahme zu erwecken.

In Folge seines leidenden Zustandes, der in letzterer Zeit sich sehr verschlimmert, hatte der berühmte Meister im Laufe des verflossenen Sommers sich entschlossen, in Begleitung und unter der liebevollen Pflege seiner Gattin (bekanntlich einer Schwester P. Erard's) eine Reise nach der Heimath anzutreten und sich in dem bei Jesi im Kirchenstaate gelegenen Flecken Majolati, seinem Geburtsorte, auf ein Jahr niederzulassen, in der Hoffnung, daß heimathliche Luft in ländlicher Stille heilsam einwirken werde auf sein arg verstörtes Nervensystem. Dort auch konnte der stets noch flammende aber unbefriedigte Ehrgeiz, mit ein Hauptgrund seines Leidens, noch einige Nahrung finden und der Meister in Ermangelung aller künstlerischen Bethätigung sich am Gedeihen seiner anderartigen Schöpfungen und milden Stiftungen erfreuen. In seiner Heimath wollte wenigstens der vornehme Herr und Graf von Sant Andrea, Ritter vieler Orden und Mitglied mehrerer Academien, an Ehren und Ansehen genießen, was in Paris der große Spontini so unaussprechlich schmerzlich vermißte. Die bisherigen Nachrichten von dorther, so erfuhren am vorigen Donnerstage über Tisch bei einem von Erard's der Mad. Clauß und ihrer begabten Tochter aus Prag gebotenen freundschaftlichen Mittagsmahl, waren befriedigend gewesen, nur der letzte Brief sprach in etwas besorglicher Weise von einer starken Erkältung, die sich der Meister zugezogen. Im nächsten Juli und August, so war die Verabredung, wollten Erard's in Jesi mit dem Spontinischen Ehepaar zusammentreffen, und alle vier dann die Rückreise nach Paris antreten. Sonnabend, also zwei Tage nach diesen Mittheilungen traf die Trauerbotschaft ein. Spontini hatte trotz seiner Erkältung einer kirchlichen Feier beiwohnen wollen und sich bei dieser Gelegenheit ein heftiges Fieber zugezogen, welchem er am 24sten Januar im 73sten Jahre seines Lebens erlag. Am heutigen Vormittag wohnten seine Verwandten und Freunde in der Magdalenenkirche einem zu seinem Andenken veranstalteten Seelenamt bei, dessen musikalischer Theil nur aus Gesängen des Kirchenchors unter Orgelbegleitung bestand. Mehrere Stücke aus Fernand Cortez waren mit lateinischem Texte zu diesem Behuf eingerichtet worden, und Lefebüre-Wely trug auf der Orgel den Morgenhymnus und einen Marsch aus der Vestalin vor. Unter den vielen anwesenden Künstlern bemerkte man nicht ohne Theilnahme den alten berühmten Derivis, der in der ersten Vorstellung des Meisterwerks mit so großem Beifall in der Partie des Hohenpriesters auftrat.

Spontini schloß die große Gluck'sche Kunstperiode, deren Traditionen in jeder Beziehung er in Paris mit wahrer Pietät von den Zeitgenossen des großen Meisters sich anzueignen strebte, und eröffnete die Rossini'sche, die mit der ganzen aus ihr hervorgegangenen, ihm so verhaßten neuitalienischen Verirrung, merkwürdig genug, im Keime schon in einigen Tacten der classischen Vestalin nachzuweisen ist. Seinen letzten Triumph erlebte er vor zwei Jahren im Conservatoir, als ein Theil des zweiten Actes der Vestalin mit so wüthendem Beifall (wenn sich Furore so übertragen läßt) zur Aufführung kam, für ihn Erhebung und wahre Beseligung.

Einen nicht unbedeutenden Theil seines Vermögens verwendete der Verstorbene auf milde Stiftungen in seiner Vaterstadt.*) Seine sämmtlichen Manuscripte hatte er die Absicht dem Künstlerverein zu vermachen, doch unterblieb es vor der Hand in Folge einer Redactionsform des Contracts über die man sich nicht einigen konnte. Er hinterläßt reichhaltiges Material zu interessanten Memoiren, deren Anordnung zu dereinstiger Veröffentlichung er zwei seiner Freunde und Verehrer, **Hector Berlioz** und dem Unterzeichneten anvertraut hatte; eine Vorarbeit die kaum begonnen durch die bald darauf folgenden politischen Ereignisse unterbrochen und seitdem nicht wieder aufgenommen ward. A. G.

(Schluß folgt.)

*) Er stiftete zu Jesi ein Leihhaus und zwei Stipendien für geistliche Erziehung im Seminar in Majolati, ein Spital für Greise beiderlei Geschlechts; eine unter Leitung der Maestre pie stehende Schulanstalt für Töchter hülfsbedürftiger Eltern; eine Brüdergesellschaft der christlichen Lehre zur Leitung einer Erziehungsanstalt für Knaben; ein Leihhaus; in einem Kloster zwei Stipendien für junge Mädchen die sich dem Klosterleben widmen wollen, nebst Ausstattung im Fall der vorgezogenen Ehe; mehrere Legate endlich, zum Vortheil von Kirchen oder von Individuen ausgesetzt. Durch ein päpstliches Breve vom Monat März 1843 sind sämmtliche hier angeführte Stiftungen und Legate unter Schutz und Aufsicht des Erzbischofs Cardinals **Cotini**, Bischofs von Albano, gestellt.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Zufällige Umstände haben seit längerer Zeit die Berichte in dies. Bl. über die Thätigkeit unseres Vereins verhindert. Es wurde zuletzt der vom Verein am 28sten Juli vor. J. veranstalteten Feier von Bach's 100jährig'm Todestage gedacht. Im vorigen Sommer fanden außerdem noch zwei musikalische Aufführungen Statt, die des Interessanten mancherlei boten. In der im August abgehaltenen hörten wir: 1) Sonate von Carl Schwencke für Clarinette und Pianoforte, vorgetragen von den HH. **Iwan-Müller** und **Kuhlau**; 2) Lieder von Twietmeyer (Mitglied des Vereins), gesungen von Frl. **Kietz**; 3) Arie des Seneschall aus der Oper Johann von Paris von Boieldieu, ges. von Hrn. **Hamilton Braham**; 4) Sonate für Pianoforte und Horn von Beethoven, letzteres für Altclarinette arrangirt, vorgetr. von den HH. **Kuhlau** und **Iwan-Müller**; 5) Arie aus La gazza ladra von Rossini, ges. von Hrn. **H. Braham**. Der zweite Musikabend am 9ten September brachte: 1) Trio von Bergsohn, vorgetr. von dem Componisten, den HH. **Becker** und **Grützmacher**; 2) geistliche Lieder von Aloys Schmitt, ges. von Hrn. **Meyer**; 3) Duo für Pianoforte und Violoncell von Bergsohn, vorgetr. vom Componisten und Hrn. **Grützmacher**; 4) Serenade von Beethoven, zu vier Händen eingerichtet von Moscheles, vorgetr. von den HH. **Kuhlau** und **Albrecht**.

Zu Michaelis fanden die Wahlen des neuen Vorstandes Statt. Es wurden gewählt: F. **Brendel**, Vorsitzender; C. **Zöllner**, Stellvertreter; F. **Gleich**, Schriftführer; Fr. **Hofmeister**, Cassirer; C. **Leonhard**, erster Musikmeister; C. **Büchner**, zweiter Musikmeister; Dr. **Merkel**, Ordner. Zu dieser Zeit erfolgte der Austritt mehrerer Mitglieder aus Gründen, die dem Verein selbst sehr fern liegen. In den beiden noch vor dem Weihnachtsfest gehaltenen Versammlungen hielt Hr. Dr. **Merkel** zwei Vorträge über das menschliche Stimmorgan, dessen Anatomie und Physiologie, und zeigte außer einem hölzernen Modell des Kehlkopfes auch einige Spiritus-Präparate desselben.

Nach Neujahr waren wieder zwei Musikabende, am 6ten und am 20sten Januar. An ersterem hörten wir: 1) Trio von H. Marschner, vorgetr. von den HH. **Büchner**, **Meyer** und **Grabau**; 2) Phantasiestücke von Rob. Schumann für Pfte., Violine und Violoncell, vorgetr. von denselben; 3) Lieder von Moscheles, ges. von Frl. **Kietz**. Der Musikabend am 20sten Januar war vorzugsweise dazu bestimmt, ein neues Mitglied des Vereins, Hrn. **Th. Hentschel**, früheren Schüler des Prager Conservatoriums, als Componisten kennen zu lernen. Wir hörten eine Ouvertüre zu vier Händen von demselben, gespielt vom Componisten und Hrn. **Büchner**, so wie einige Lieder und Salonstücke für Pianoforte. Außerdem spielte Hr. **Büchner** die lyrischen Skizzen von Ehlert. — In der am 27sten Januar stattgehabten Versammlung machte F. **Gleich** Mittheilungen aus Rich. Wagner's Buch: „das Kunstwerk der Zukunft", welche eine ziemlich lebhafte Debatte zur Folge hatten. F. G.

Leipzig. Am 17ten Februar veranstaltete der Harfenvirtuos Hr. **A. E. Pratté**, k. schwed. Concertmeister, eine musikalische Soirée in der Buchhändlerbörse. Er spielte Souvenir de la Suède, Phantasie über alte schwedische Volksmelodien, den ersten Satz eines Concerts und eine Fantaisie dramatique über Melodien aus dem Freischütz. Hr. Pratté zeigte sich als trefflicher Virtuos auf seinem Instrument, dem er in

der Behandlung manche eigenthümliche ihn von Parish-Alvars unterscheidende Seite abgewonnen hat. Wenn bei jenem das Großartige, Schwungvolle überwiegend war, so tritt bei Hrn. P. mehr die französische Eleganz und Feinheit hervor. Sein Spiel ist äußerst sauber, correct, und namentlich weiß er die Abstufungen des Tones vom Forte zum Piano bis in's leiseste Verklingen meisterhaft auszuführen. Weniger günstig können wir uns über seine Compositionen aussprechen. Sie gehören nach Inhalt und Form der älteren Zeit an. Am wenigsten behagte uns ein Melodram „Torquato Tasso's Tod" von Nicander, von der Composition des Concertgebers, die Worte gesprochen von der Nichte desselben, Frau Lessing, welche die Soirée durch ihre Gesangsvorträge unterstützte. In letzterer lernten wir eine gewandte Coloratursängerin, die freilich durch ihre Stimmmittel nicht sehr begünstigt wird, kennen. Sie sang die Gnaden-Cavatine aus Robert, Rode's Variationen und eine schwedische Romanze. Hr. P. erntete reichen Beifall. Im Ganzen würde die Soirée noch einen günstigeren Eindruck gemacht haben, wenn sie aus weniger Nummern bestanden hätte. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Tenorist Fraschini, welcher in Turin so großes Aufsehen gemacht hat, ist für die Wiener Oper gewonnen. Die Theaterzeitung nennt ihn den „König der Tenoristen."

In Brüssel hat ein blinder Pianist, van Ommeren, in einem Concerte sehr gefallen.

Der Violoncellist Servais hat in einem Concert des Musikvereins Eruditio musica zu Rotterdam mit großem Beifall gespielt. Er beabsichtigt auch in Amsterdam im Verein mit dem belgischen Pianisten Achille de Vigny Concerte zu geben.

Roger wird die Pariser Oper verlassen und ein dreimonatliches Engagement mit 70,000 Francs in Hamburg annehmen. Klingt etwas fabelhaft.

Vieuxtemps, der sich längere Zeit in Petersburg aufgehalten hat, wird in nächster Zeit nach Paris kommen und dort mehrere neue Compositionen vorführen.

Die Pianistin Mad. Pleyel erntet Ruhm, Kränze und Gold in Lyon. Besonders machte sie Glück mit Weber's Concertstück und Beethoven's C-Moll-Concert.

Therese Milanollo ist gegenwärtig in Straßburg. Am 30sten Januar gab sie im Saal der Réunion des arts den ärmsten Schulkindern ein Concert, in dem sie zwei Stücke selbst spielte. Ungefähr 500 Kinder waren gegenwärtig, welche sie lebhaft beklatschten. Nach dem Concert schenkte die Künstlerin jedem Knaben eine Bluse, eine Halsbinde und einen Kuchen, jedem Mädchen ein Kleid und einen Kuchen. Man kann sich die Freude dieser armen Kinder denken. „Wenn man einen so edlen Gebrauch von seinem Talent macht, verdient man doppelt den Namen eines großen Künstlers", fügt der Démocrate du Rhin dieser Notiz bei.

Frau v. Marra-Volmer und Frau Küchenmeister-Rudersdorff gastiren gegenwärtig mit großem Erfolg in Cöln.

Jenny Lind hat die Republik der vereinigten Staaten verlassen und singt jetzt in der Havannah.

Der Bassist Salomon hat einen neuen Contract mit der königl. Oper in Berlin abgeschlossen, nach welchem er 3300 Thlr. Jahresgage bezieht.

An Lortzing's Stelle ist der Musikdirector Thomas aus Darmstadt am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater Kapellmeister geworden.

Vermischtes.

Verdi's Hernani wird in Frankfurt a. M. einstudirt.

In Mannheim hat eine komische Oper, „die rothe Maske" von Ernst Pauer sehr gefallen.

Auch in Ballenstädt und Gotha ist der Prophet eingezogen. In letzterer Stadt hat Reer als Johann excellirt.

Die Theaterchronik erzählt folgenden komischen Vorfall bei der ersten Vorstellung von Auber's verlornem Sohn in der großen Oper zu Paris: Hr. Fricot, ein wohlbeleibter Rentier und regelmäßiger Besucher der großen Oper, konnte zu dieser Vorstellung kein Billet bekommen und wendete sich deshalb an einen Comparsen, der ihn hinter die Coulissen schmuggeln sollte. Nachdem Hr. Fricot versprochen sich dort in Alles zu fügen, stellt ihn der Figurant dem Maschinenmeister als Pompier vor: er wird nun in die keineswegs saubere und bequeme Tracht eines solchen gesteckt, muß sechs Stunden lang an einer Feuerspritze Wache stehen, wird gedrängt und gestoßen und sieht natürlich von der Oper gar nichts.

In Antwerpen und in Genth wird der verlorene Sohn einstudirt.

In der Opéra comique bereitet man eine kleine einactige Oper von Grisar vor; dieselbe heißt Lelio.

Die Sängerin Frl. Würst in Stuttgart soll bereits viel von ihrer Stimme verloren haben und überhaupt sehr leidend sein. Kürzlich ist sie bei einer Aufführung von Spontini's Vestalin so krank geworden, daß die Oper nicht weiter gespielt werden konnte. Man gab statt dessen den zweiten Act des Belisar, „um dem Publikum einen Genuß nicht zu entziehen", wie der Mann sagte, der von der Bühne herab diese Abänderung anzeigte.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 6, Seite 56, Spalte 2, Zeile 8 v. u. lies Tragweite statt Wegweite.

Zeitgemäße Betrachtungen.*)

Von T. U.

VII.

Wollen.

„Meine Huldigung gilt nicht den Handlungen, sondern dem Genius des Mannes; ich preise nie die That, sondern nur den menschlichen Geist:" — diese Worte H. Heine's und jene Ueberschrift standen an der Spitze einer neuen zeitgemäßen Betrachtung, welche als versprochener Abschluß in der fortgesetzten Behandlung eines eben so unerquicklichen, als undankbaren Themas das Ende des „Protestes" bilden sollte, den gegen das neueste Wunderwerk unserer über alle Beschreibung erhabenen Theaterkunst einzulegen diese Zeitschrift für eine ihrer heiligsten Pflichten erachten mußte. Jetzt jedoch ist die Verrücktheit zu Ende: der falsche Prophet gehört bereits unter die Todten, und so ist jede weitere Beschäftigung mit ihm auch noch überflüssig geworden. Vom Wollen Meyerbeer's gilt heute, was schon vor dreizehn Jahren in dieser Zeitschritt behauptet wurde: „Verblüffen oder kitzeln ist sein Wahlspruch." Ich unterlasse also die neuen Variationen über dieses alte Lied; dem scharfsinnigen Leser aber wird die Bedeutung meines Mottos auch ohne weitere Erklärungen aufgegangen sein. Das Amt des zeitgemäßen Betrachters darf ich jedoch nicht an den Nagel hängen ohne des Wollens derjenigen Männer näher zu gedenken, welche durch Verfertigung von Prophetenliteratur die Papierconsumtion im lieben Vaterlande auf eine so bedenkliche Weise gesteigert haben und ich vermag der Erfüllung dieser angenehmen Pflicht um so mehr auf eine scheinbar vielleicht selbst übertriebene Art mich hinzugeben, als dieses Thema in Wahrheit noch viel unerschöpflicher genannt werden darf, denn alle Wunderwerke unserer erhabenen Theaterkunst zusammengenommen.

Wohin nun aber — bei dieser Ueberfülle von Prophetenliteratur — die Hand zuerst ausstrecken? mit welchem gelehrten Thebaner beginnen? — Wer lächelte meinen suchenden Blicken wohl holdseliger und mit sehnsüchterem Verlangen entgegen, als jener famose Professor am deutschen Rheine? wer aber verdiente auch eher den Vorrang vor allen übrigen Psalmisten des falschen Propheten, als der allerchristliche „Nachkomme einiger zweihundertjährigen General-Superintendenten", der Vormund des „hübschen Mädchens, das nur ein wenig schielt", der Mann, „dessen Namen schon Gerber's altes und neues Lexikon nennt"? — Wage ich es aber auch, — ich, dessen stammbaumliche Erinnerung nur bis zu einem noch lebenden Großvater hinanreicht, der weder General-Superintendent, noch wackerer Künstler, sondern ein schlichter Leinweber ist, dessen Namen auch weder ein altes noch ein neues Lexikon nennt, sondern der sich vielmehr sammt seiner geborenen wie ungeborenen Nachkommenschaft in die tiefsten Tiefen der Erde verbergen sollte vor dem strahlenden Glanze des Namens, durch den das schielende Mädchen bei ihrer sechsten Erscheinung die Augen der niederfallenden und anbetenden Welt geblendet hat? — Wahrlich, das ist ein hohes Wagniß und hoher Muth gehört zu diesem Wagniß; aber hoher Ruhm krönt auch diesen Muth zu solchem Wagniß, und um den hohen Preis dieses Ruhmes solchen Muthes wage ich denn das Ungeheuere und führe den Nachkommen einiger General-Superintendenten feierlichst jetzt zur Richtstätte.

In sieben Artikeln, die sich gleich einem endlosen Bandwurme durch einen Zeitraum von sechzehn Wochen schlängelten, hat das schielende Mädchen dem neuesten Wunderwerke unserer über alle Beschreibung erhabenen Theaterkunst den kritischen Tribut dargebracht; in zwei vorausgeschickten Extra-Artikelchen hat es die Aufmerksamkeit der 38 Nationen von der deutschen Frage und dem Schleswig-Holstein'schen Kriege ab und auf dieses neue Wunderwerk einer ästhetischen Kunstkritik mit einer Pfiffigkeit zu lenken gewußt, die für ihren innersten Beruf zur Beurtheilung des Machwerks der beiden Großwürdenträger der allmächtigen Kunst- und Weltbeherrscherin „Pfiffigkeit", so wie für ihre göttliche Bestimmung zu ewiger Bandwurmerzeugung auch nicht den leisesten Zweifel übrig lassen konnte. Wer hätte wohl ein Stück dieses Bandwurms betrachtet und von den übrigen Stücken seine Augen nicht mit der unerhörtesten Gleichgültigkeit abgewendet? — Hoffen wir, daß die heutige nun einmal böse Welt den drei gegen diese Blätter, den Hrn. Dr. Krüger und einen gewissen T. U. losgelassenen Extrawürmerchen etwas mehr Beachtung geschenkt hat und suchen wir deshalb aus ihrer Beschaffenheit eine Anschauung von dem Standpunkte zu gewinnen, den das schielende Mädchen als bandwurmerzeugende Verfertigerin von Prophetenliteratur eingenommen hat.

Für die durch Anstellung meiner „außerordent-

*) So gern wir die Polemik, überhaupt die Erörterungen über diesen Gegenstand beendet gesehen hätten, so dürfen wir doch unserem geschätzten Mitarbeiter den Raum zur Erwiderung auf gegen ihn gerichtete Angriffe nicht versagen. Wir bemerkten schon einmal, daß der Streit von ihm nicht begonnen wurde, und der Betreffende hat es sich daher nur selbst zuzuschreiben, wenn aus einer durchaus sachlich gehaltenen Betrachtung Streitigkeiten persönlicher Art hervorgegangen sind. Einmal angefangen mag die Angelegenheit bis zum Ende durchgesprochen werden. Wir wünschen aber dann eine Beilegung der Controverse. D. Red.

lichen" Betrachtung begangene Thorheit kann mir einigermaßen nur das zur Entschuldigung dienen, daß ich den „Ungenannten", der die erste Erscheinung des schielenden Mädchens begleitete, für irgend ein obscures Individuum halten zu müssen glaubte, das namentlich durch meine Creirung eines „hebräischen Kunstgeschmacks" in seinen israeliten-freundlichen Sympathien verletzt worden sei und nun in einem wüthenden Anfalle von Humanität nichts Geringeres beabsichtige, als durch eine verständnißvolle Wiedergabe einiger meiner „Sätze und Ausdrücke" die beklagenswerthen Opfer des schielenden Mädchens über die in dieser Zeitschrift niedergelegten „Anschauungen" vom falschen Propheten hinterlistig zu täuschen. Der Löblichkeit meines „Wollens" mir bewußt, von der Richtigkeit meiner „Anschauungen" natürlich auf das Innigste überzeugt, übrigens von der Vorsehung mit einer Friedensliebe ohne Gleichen ausgestattet, glaubte ich dieses — wie es sich später herausstellte — nur in meiner Einbildung existirende obscure Individuum und mit ihm — wie ich nämlich hoffte — alle übrigen Individuen seiner obscuren Art ein für alle Mal mir vom Leibe halten zu müssen und zu — — können: deshalb zwang ich mich zu einer ernsten Entgegnung, die meine „Anschauungen" weiter hin begründen sollte. Die sechste Erscheinung des schielenden Mädchens bewies mir jedoch, daß jenes obscure Individuum kein obscures Individuum, sondern der Nachkomme einiger General-Superintendenten gewesen und daß dieser im Besitze eines Namens war, den schon Gerber's altes und neues Lexikon nennt; zur Erzeugung des vorläuferischen ersten Extrawürmchens konnten ihn sonach auch keineswegs israeliten-freundliche Sympathien veranlaßt haben, — würden die General-Superintendenten ob einer öffentlich kundgegebenen Uebereinstimmung ihres famosen Nachkommens mit unseren eben so ketzerischen als völlig abgeschmackten Judenemancipationsideen sich nicht in ihrem zweihundertjährigen Grabe herumgedreht haben? — sondern bei solchen allerchristlichsten Antecedentien eher alles Andere, vielleicht sogar das vollkommenste Gegentheil jener frevelhaften Sympathien — ein angeerbter und bis zum wüthendsten Blutdurst gesteigerter, wahrhaft mittelalterlicher Judenhaß, der sich nur aus Furcht vor der von den Grundsätzen einer allgemeinen Gleichheit und Brüderlichkeit tief durchdrungenen Polizei unseres gesegneten Zeitalters hinter gewissen übertrieben humanen Redensarten zu verbergen sucht. Von diesem Augenblicke an war es mir bis zum Augenübergehen klar, daß ich Inhalt und Form meines „Außerordentlichen" total verfehlt hatte und daß Alles, was mit dem Bandwurmerzeugungsprocesse des schielenden Mädchens in irgend welchem Zusammenhange stand, in eine Reihe mit dem Objecte der ästhetischen Kunstkritik des famosen Professors getreten, dadurch aber für mich zum Gegenstande unerschütterlichster Heiterkeit geworden war. Ich betrachte es als eine gerechte Strafe des Himmels für den anfänglich bewiesenen Mangel an Spürnase, daß ich mir jetzt von dem schielenden Mädchen die Nachrede der „Eitelkeit, Anspruchsfülle und Selbstgenügsamkeit" gefallen lassen muß. Doch zur Sache.

Silbenstecherei, Buchstabenfanatismus, Wortklauberei erscheinen als die hervorstechendsten Neigungen des Mannes am Rheine — „Worte" statt der „Begriffe", „Noten und Buchstaben" statt der „Anschauungen" zeichnen die Extrawürmerchen des schielenden Mädchens vor allem Anderem aus. Wenn der Gegenstand, dem der Aufwand dieser „Worte, Noten und Buchstaben" gilt, der Mühe verlohnte, so würden einige nähern Nachweise für jene eben so nothwendig, als höchlichst belustigend sein: da dieser Gegenstand jedoch ein falscher Prophet ist und wir überdies im Jahre 1851 leben, so darf ich mir einen Belustigungsversuch nicht erlauben, der von den Lesern dieser Zeitschrift wahrscheinlich als eine Beleidigung aufgenommen werden möchte. Folge seiner Buchstabenanschauung ist es nun, wenn der schwer gelehrte Professor da einige völlig überflüssige Bemerkungen aus dem Clavierauszuge herausbuchstabiert, wo der zeitgemäße Betrachter nach den Thatsachen einer deutschen Mustervorstellung urtheilt; Folge seiner Buchstabenanschauung ist es, wenn er in der Handlung der famosen Oper ein Nonplusultra von Sinnigkeit und Nothwendigkeit erblickt, während ein Anderer in ihr blos das verdienstliche Bemühen moderner Kunstmacher erkennt, Schlittschuhtanz, Sonnenaufgang, Pulverexplosion und derartige wesentliche Dinge durch einige andere ganz gleichgültige Vorgänge hübsch auseinander zu halten, wirkungsreicher zu machen, kurz — in's gehörige Licht zu stellen. Folge seiner Buchstabenanschauung ist es, daß der Nachkomme einiger General-Superintendenten da „ästhetische Kunstkritiken" schreibt, wo der bescheidene Enkel eines schlichten Leinwebers in „zeitgemäßen Betrachtungen" sein volles Herz entladet; Folge seiner Buchstabenanschauung ist es endlich, daß er in dieser ästhetischen Kunstkritik eines unästhetischen Machwerks sogar zu tadeln wagt, wo ich blos Bewunderung habe für das Streben zweier Kunstmacher, die mit seltener Menschenkenntniß auf die Bescheidenheit des heutigen Publikums speculirend, jedenfalls ein gottgefälliges Werk vollbringen, indem sie diesem Publikum Gelegenheit zur Uebung der christlichsten aller Tugenden geben. Wo auf eine so billige Art und Weise Erfolge zu erringen sind, da wäre es

Thorheit, mehr zu verlangen — Narrheit, mehr zu bieten: die Prophetenverfertiger aber sind kluge, sehr kluge Leute. Wenn der Mann am Rheine sich nun damit begnügte, selbsteigen und allein ästhetische Kunstkritiken über die Buchstaben und Noten des falschen Propheten zu verfertigen, so würde gegen diese an sich ganz unschädliche Privatbelustigung eines deutschen Professors kein vernünftiger Mensch etwas Erhebliches einzuwenden haben; daß er jedoch auch bei Andern die fixe Idee von einer ästhetischen Kunstkritik über ein Machwerk voraussetzt, welches offenbar doch unter aller Kritik ist, daß er in den unschuldigen Betrachtungen, die diese Blätter in jüngster Zeit gebracht und die zum Zeichen ihrer Zeitgemäßheit sich mitunter bis zu einer harmlosen Seitenbemerkung über das neueste Wunderwerk unserer über alle Beschreibung erhabenen Theaterkunst verstiegen haben, die seinsollende „Kritik" eines seinwollenden „Aesthetikers" vermuthet: das — — — ist eben auch nur eine Folge seiner Buchstabenanschauung, der es unmöglich fällt, eine fremde Anschauung — wie eine Anschauung überhaupt — zu erfassen und die sich daher immer nur an die einzelnen Worte und Sätze hält, in denen diese Anschauung sich ausspricht. Allerdings ermangelt die „Neue Zeitschrift für Musik" des Ruhmes, den das „schielende Mädchen" mit der Erzeugung seines Bandwurms sich errungen hat, aber ein Ding wie eine ästhetische Kunstkritik des falschen Propheten zu verfertigen, kann eben auch nur einem so schwer gelehrten Professor einfallen, der von seinem Buchstabenthrone auf die „Erscheinungen des gewöhnlichen Lebens" mit so ungeheuerer Verachtung herabsieht, daß er in den Machwerken seines pfiffigen Schützlings noch nicht einmal die Gegenstände stereotyper Heiterkeit für alle guten musikalischen Christen bemerkt hat. Wenn dann aber der Mann am Rheine wirklich den unwiderstehlichen Beruf in sich fühlt, zu richten über das Was und Wie der schriftstellerischen Wirksamkeit, so muß er die Vormundschaft des schielenden Mädchens aufgeben und sich zu Nutz und Frommen der deutschen Opernwirthschaft als Censor anstellen lassen: das wird in unseren restaurationswüthigen Zeiten nicht eben schwer halten und ihn in den Stand setzen, wirkungsvoll durch Thaten zu vernichten, gegen was er jetzt ohnmächtig mit Händen und Füßen strampelt. Welch ein Interesse würden die Striche des schwer gelehrten Professors nicht meinen zeitgemäßen Betrachtungen verliehen haben, deren „Styl jetzt so langweilig", deren „Witz so zweifelhaft" ist — O, nicht um eine Million möchte ich diese schlechten ..... Sie werden mich verstanden haben, famoser Herr Professor. Hätte Ihr guter Engel Sie wenigstens vor diesen verhängnißvollen Redewendungen bewahren wollen! — Wie, wenn ich nun Narr genug wäre, in gewissen modernen Begriffen von Ehre die Richtschnur für mein Thun zu erblicken, müßte es da nicht heilige Pflicht für mich sein, der Welt das Gegentheil jener geistvollen Behauptungen zu beweisen? und würde ich dann wohl dem wahrhaft tragischen Zuge zu widerstehen vermögen, mit dem es mich zu dem gewissen Nachkommen einiger General-Superintendenten als zu dem Gegenstande hinzieht, auf dessen Kosten ein solcher Beweis am schlagendsten geführt werden könnte? — Zufällig jedoch bin ich eben so schuß-, hieb- und stichfest, als mein Thun bisher von ganz anderen und viel löblicheren Beweggründen geleitet wurde, die aus meinen zeitgemäßen Betrachtungen nur die Bornirtheit nicht herauszulesen vermag. Auch glaube ich — nebenher gesagt — den Zweck derselben so ziemlich erreicht zu haben, während mit dem Bandwurme des schielenden Mädchens sicherlich auch nicht der kleinste Hund von dem Ofen gelockt wird. Sie sehen, fomoser Herr Professor, daß auch ich Retourkutschen und beinahe eben so miserabele als die Ihrigen zu verfertigen verstehe. Allerdings meinten einige meiner Gesinnungsgenossen schon nach der ersten zeitgemäßen Betrachtung, daß meine Redeweise viel zu zahm, viel zu anständig und höflich für ihren unanständigen Gegenstand sei: man kann sich jedoch nur sehr schwer von jener angeborenen Humanität losmachen, die — wie ich jetzt einsehen gelernt habe — gewissen Erscheinungen gegenüber um jeden Preis abgelegt werden muß. Es wird an mir sein, bis zum Erscheinen der „Afrikanerin" meinen Styl nach dieser Seite hin weiter auszubilden und für eine solche Uebung den geeignetsten Gegenstand zu wählen.

Von diesem Gegenstande gehe ich nunmehr auf den leibhaftigen Bandwurm des schielenden Mädchens über. „Der Prophet von Scribe und Meyerbeer": — diese seine Etikette soll den Leuten sogleich von vorn herein begreiflich machen, daß die Verdienste wie die Verbrechen der beiden Kunstmacher wohl von einander zu unterscheiden sind. Seitdem jedoch Hr. Otto Lange in der Berliner Musikzeitung bis zur Evidenz nachgewiesen hat, „daß das Zusammenfassen der bisher nur einzeln fertig ausgebildeten Seiten des musikalischen Dramas einen selbstschöpferischen Standpunkt über diesen Richtungen voraussetze, daß dieses Zusammenfassen die Aufgabe des heutigen Operncomponisten sei, daß Meyerbeer dieses mit Nothwendigkeit durch die Geschichte vorgezeichnete Ziel erreicht habe, und somit auf der höchsten Höhe der höchsten Kunst stehe": seitdem kann man der vormärzlichen — von einem Berliner Reactionär sehr treffend „reactionär" genannten — Trennungswuth eines rheinischen Fortschrittsprofessors nur mit einem

zeitgemäßen „Zu spät!“ begegnen. Man befindet sich in der That nur auf dem so beliebten und allgemein gültigen historischen Standpunkte, wenn man heut zu Tage den Operncomponisten ganz allein für Handlung und Text seines Werkes verantwortlich macht. Aber nicht nur dafür, sondern auch für die Uebersetzung, in der er selbst dem deutschen Publikum die Worte seines Librettofabrikanten vorführt, hat der unsterbliche Componist des falschen Propheten einzustehen, und dies nicht etwa nur deshalb, weil er allein die sehr zweideutigen Ehren solcher Vorführung — Orden, Doctortitel, Lorbeerkränze — einerntet, sondern auch und vor Allem zur Ehre der Begriffe „Kunst, Kunstwerk, Künstler“. — Doch um auf unseren Bandwurm zurückzukommen, so muß man allerdings selbst lesen, was Alles der famose Erzeuger desselben für erwähnenswerth hält, um einen richtigen Begriff von dem Ueberfluß an Intelligenz, Wissenschaft und Aesthetik zu bekommen, durch welchen ein deutscher Professor sich auszuzeichnen vermag, wenn ihm ein geprellter Verleger das Papier zu freier Verfügung stellt, und er seine bedauernswürdigen Leseopfer ein ganzes Jahr lang in den Händen hat: denn genau die nämliche Buchstabenanschauung, von der schon früher die Rede war, charakterisirt nun auch die ästhetische Kunstkritik dieses Professors, und macht allein den Bandwurm des schielenden Mädchens zu einer der riesigsten Erscheinungen in unserer zwerghaften Zeit. Die eigenthümlichsten Eigenthümlichkeiten dieser Erscheinung müssen hier gleichwohl ausdrücklich erwähnt werden. — Die Krone aller rheinischen Wissenschaft ist ohnstreitig die neue Gattung der „historischen (oder Völker-) Musik“, die Hr. Meyerbeer erfunden und der schwergelehrte Professor am Rheine im neuesten Meisterwerke dieses unsterblichen Kunstmachers entdeckt hat. Ein jeder Andere mit einer geringeren Portion angeborener Humanität würde hier sogleich von dem unbeschreiblichen Blödsinne eines deutschen Professors reden, ich jedoch soll diesen Grad der Wahrhaftigkeit mir erst noch in der Zukunft aneignen. Indem ich mir das Steckenpferd, das der schwergelehrte Bandwurmvater zum Ergötzen seiner Opfer namentlich während der achten, zwölften und neunzehnten Erscheinung des schielenden Mädchens reitet, für eine ganz besondere „zeitgemäße“ Bearbeitung aufspare, will ich mich der musikalischen Welt hier nur als den beneidenswerthen Entdecker des Entdeckers der geschichtlichen Musik — als neuen Columbus — vorgestellt haben. — Es versteht sich von selbst, daß der famose Professor im Taumel seiner Bandwurmerzeugung zuweilen noch etwas über die Intentionen seiner pfiffigen Schützlinge hinaussteuert, daß er Gestalten sieht, an deren Beschwörung diese höchst nüchternen Leute bei ihren völlig harmlosen Bemühungen für die Unterhaltung eines gelangweilten Theaterpublikums auch nicht im Entferntesten gedacht haben. Dergleichen passirt ihm z. B. bei der Beschreibung der Kirchenscene, und zwar an derjenigen Stelle, wo der falsche Prophet leise zu sich selber sagt: „— Du besteigst den Thron! Ha — es ist wahr — ich bin Prophet — ich bin der Auserwählte!“ Natürlich ist es einer der vielen Zufälle, wie sie nun einmal weniger noch im Leben, als auf der heutigen Bühne vorkommen, daß hier Fides, die bisher an der Säule kniete und die dieses Selbstgespräch aus sehr vielen verschiedenen Gründen nicht vernehmen konnte, aufsteht und so ihren Sohn erblickt. Auf der Bühne aber giebt es keinen Zufall: das weiß der rheinische Aesthetiker sehr wohl; auch fällt ihm bei dieser Stelle gerade eine höchst dramatische Phrase ein, die der wortmacherische Papierverschwender um keinen Preis der Welt unterdrücken möchte. Er schildert die Scene also mit folgenden Worten: „Aber bei dem ersten Laut von Johann's (mit sich selber sprechender) Stimme erbebt das Weib, das einsam an einer Säule kniet (einige Hundert Schritte vom Propheten — zwischen sich und ihm die ganze große Volksmenge); ihr Auge scheint zu fragen: Herr, sollen die Todten reden? (das ist die oben erwähnte höchst dramatische Phrase.) Sie horcht auf“ u. s. w. Ein Anderer würde dem Bandwurmvater zurufen: Ei ei, Herr Professor, hier hat Sie der Drang nach Wortmacherei wohl ein wenig zu weit geführt; ich aber entschuldige diese Selbstvergessenheit beim Zeugungsgeschäfte als in der Natur der Sache begründet: es ist nun einmal nicht Jedermanns Sache, in einem solchen kitzlichen Augenblicke vollkommen Herr seiner selbst zu bleiben. — Dem eben angeführten einzelnen Zuge entspricht nun des schwergelehrten Mannes stetes Bemühen, wenigstens den Charakter des Propheten, in dem bereits jedes nicht schwergelehrte Menschenkind einen Spitzbuben oder Comödianten entdeckt hat, noch zu retten, und durch „geistvolle Auffassung und vollendete Kunst des Darstellers“ in ein theilnahmwürdiges Gegentheil zu verwandeln. Für was Alles so ein deutscher Professor seine kostbaren Kräfte aufzubieten im Stande ist, erkennt man erst, wenn man den Bandwurm des schielenden Mädchens mit eigenen Augen betrachtet hat. Da gefiel es zwei Menschenkennern erster Qualität in einigen müßigen Stunden, einen Wechselbalg zu fabriciren und ganz zum Ueberfluß mit einer Menschengestalt auszustaffiren; sie werfen ihn der Menge hin, die schon mit dem Wechselbalge allein zufrieden gewesen wäre: und so ein schwergelehrter Mann kommt und martert sich noch mit dem Beweise ab, der Wechselbalg habe nicht nur eine Men-

schengestalt, sondern sei wirklich ein Mensch. O Deutschland, verzage nicht, Du hast noch eine Zukunft; wo Kunst und Wissenschaft solche großartige Zeugnisse ablegen, wie durch das neueste Wunderwerk unserer über alle Beschreibung erhabenen Theaterkunst und durch das neue Wunderwerk einer ästhetischen Kunstkritik über das neueste Wunderwerk unserer über alle Beschreibung erhabenen Theaterkunst ..... Mich überwältigt das Gefühl — Thränen der Rührung ersticken meine Feder — ich kann nicht weiter ... o Vaterland! — (Lange Pause.) Der Prophetenretterei von Seiten des rheinischen Aesthetikers entspricht nun ferner sein Streben, die Rellstab'sche Uebersetzung der sogenannten Dichtung Scribe's zu verbessern: als ob ein Prophetenliebhaber nach einem Rellstab'schen Unsinn mehr oder weniger fragen oder ein Anti-Meyerbeerianer durch die Uebersetzungsübungen eines deutschen Professors zum Glauben an den falschen Propheten sich bekehren lassen würde! Wäre ich nicht so unbeschreiblich gutmüthig, so dürfte ich bei dieser Gelegenheit an die Procente erinnern, die Hr. Rellstab als Berliner Compagnon des Pariser Kunstgeschäfts „Meyerbeer und Scribe" mit enormer Zufriedenheit in die Tasche steckt. Dann würde die böse Welt sogleich ausrufen: Aha, dem Professor wässert der Mund nach Uebersetzungshonoraren und Operntantièmen! Ich aber versichere hier allen Ernstes, daß ich fest an die Ehrlichkeit und Uneigennützigkeit des Mannes am Rheine glaube.

So viel und nicht weniger mußte vorausgeschickt werden, um dem allerdings sehr versteckten „Wollen" eines deutschen Professors einigermaßen beikommen zu können. Erst jetzt darf die Frage aufgeworfen werden: Was will denn eigentlich dieser Professor? was bezweckt er mit seiner ästetischen Kunstkritik? — Vielleicht eine Belehrung der Prophetenverfertiger — eine väterliche Ermahnung, dieses und jenes nicht wieder zu thun, eine freundschaftliche Ermunterung, auf diese und jene Weise auch ferner fortzufahren? — Eine solche Absicht kann man unmöglich annehmen, da alle Welt ja weiß, daß diese Verfertiger in der That viel zu streng nach gewissen bewundernswürdigen und unerschütterlichen Grundsätzen verfahren, um sich durch die ästhetischen Bemerkungen eines deutschen Professors in ihrer Kunstmacherei irgend wie beirren zu lassen, daß sie übrigens auch viel zu gescheut sind, um das, was ihnen der Mann am Rheine sagen könnte, nicht zehnmal besser selbst zu wissen. — Dann ist der Zweck des schwergelehrten Aesthetikers vielleicht die sogenannte Kunstbildung des Prophetenpublikums, der Hinweis desselben auf das hier Preis- und dort Strafwürdige im neuesten Wunderwerke unserer über alle Beschreibung erhabenen Theaterkunst? — Und wenn man auf einem zwanzig Mal höheren Buchstabenthrone säße, als der Mann am Rheine, so müßte man doch bemerkt haben, daß im Theater außer ihm selber kein Mensch sonst darnach frägt, ob hier ein tiefes b auf den Vokal a kömmt oder dort das Wort „sank" auf eine aufsteigende Tonexplosion, ob hier das Fagott die G-Moll-Scala wie eine Grableiter hinabsteigt oder dort die Modulation von C nach E geht, ob hier ein Chor meist fünfstimmig gehalten ist oder dort drei Pauken den Grundbaß anschlagen. Wenn das Prophetenpublikum aber auch wirklich nach der Kunsteinsicht dürstete, die ihm ein schwergelehrter Professor zu verschaffen glaubt, so würde dieses Publikum doch — sobald es wieder vor den Bretern sitzt, welche die Welt bedeuten sollen — vor lauter Fülle der Einsicht zu gar keinem Kunstgenusse zu gelangen vermögen — weder zu einer wahrhaften Theilnahme, noch zu einem entschiedenen Ekel, denn nothwendig müßte die Kenntniß der ästhetischen Kunstkritik des Mannes am Rheine einen Jeden während eines Zeitraumes von vier Stunden so oft zwischen hoher Achtung für die und tiefem Abscheu vor den Prophetenverfertigern hin- und herwerfen, daß ihm nur die glorreiche Mitte zwischen diesen beiden Extremen übrig bleiben dürfte, d. i. jener Zustand der unerhörtesten Gleichgültigkeit, in den schon die Betrachtung des Bandwurmes des schielenden Mädchens zu versetzen vermochte. Auch das weiß der Buchstabenprofessor recht wohl trotz seiner immensen Gelahrtheit. — Daß er seinen Bandwurm etwa für Diejenigen gezeugt haben sollte, die die Aufführungen im Theater nicht besuchen können oder wollen: das darf bei einem Entdecker der historischen Musik am allerwenigsten vorausgesetzt werden. — Was denn nun aber kann den Mann am Rheine zu der so enormen Verfertigung von Prophetenliteratur bewogen haben?

Auf diese zeitgemäße Frage wird der zeitgemäße Betrachter antworten — er, der nie die That preist, sondern nur den menschlichen Geist, dessen Huldigung nicht den Handlungen gilt, sondern dem Genius des Mannes — am Rheine. Er behauptet also, der Bandwurm des schielenden Mädchens bezweckt nichts Geringeres, als daß sein famoser Erzeuger sagen kann: Ich — der Nachkomme einiger zweihundertjährigen General-Superintendenten — habe es verkündigt, daß hier „ein mystisches Vorspiel einem Orgelpräludium gleicht" und dort „der Eintritt der Posaunen und Fagotte einen kirchlichen Anklang giebt;" ich — der Enkel manches wackeren Künstlers — habe es nachgewiesen, daß „aus jener Coloratur ein oratorischer Styl klingt, der sogar an Händel erinnert", daß hier Meyerbeer nicht mehr gewagt, als was „Mozart und Weigl" ihrer Zeit ebenfalls gethan haben und dort

jenes tiefe Horn an eine Stelle in einer „Beethoven'schen Symphonie" gemahnt; ich -- der deutscheste aller Professoren — habe es der erstaunten Welt zugerufen, daß „das Vorspiel jenes Liedes eine Figur enthält, welche halb Melodie, halb Begleitung ist" und daß „Meyerbeer in diesem Vorspiele ganz anders erscheint, als die Italiener in ihren sogenannten Ritornellen"; ich — dessen Namen schon Gerber's altes Lexikon nennt — habe es der ungläubigen Menge gepredigt, daß hier „eine liebliche und doch (?) durchaus edle Melodie" in Es-Dur von Viol. I., Clar., Fag. und Violoncell — ich — dessen Namen auch Gerber's neues Lexikon nennt — habe es der nämlichen Menge gepredigt, daß diese nämliche „liebliche und doch durchaus edle Melodie" das zweite Mal As-Dur von Trompete und Baßclarinette gespielt wird; ich — der Vormund eines zwar hübschen aber schielenden Mädchens — habe es herausbuchstabiert, daß hier „die Bauern anfangen sich zu rühren in F-Dur" und dort „die Gemüther sich erhitzen in C-Moll"; ich — der Vater eines Bandwurms von unermeßlicher Länge — habe allein den Muth gehabt, den zahllosen Zweiflern unserer Tage gegenüber standhaft zu erklären, daß hier „die Soprane es f es d und die Bässe as f g", dort aber „der Tenor a gis fis f e es und die Trompeten e h d h e gehen"; ich — der ästhetische Kunstkritiker — habe es nach so mancher schlaflosen Nacht endlich herausbekommen, daß „die sich selbst lobende Melodie nicht für die Erzählung des Traumes geschaffen ist und dann im Dome wiederkehrt, sondern daß sie für die Krönungsfeier bestimmt ist und durch den Traum vorweggenommen wird; ich — der Entdecker der geschichtlichen Musik — habe ferner entdeckt, daß jener „Anklang an die Melodie eines älteren deutschen Volksliedes zwar ein Anachronismus ist, dem Ganzen jedoch eine historische und nationale Farbe gibt"; ich — der nachgeborenste unter allen Psalmisten des falschen Propheten — habe selbst es gelesen, daß hier „Meyerbeer gefühlt hat, wie ein Recitativ auch wegbleiben könne; ich — der ich L. Bischoff heiße und aus der bekannten (woso?) thüringischen Familie stamme — habe die blinde Menschheit durch die Nachricht erleuchtet, daß „der Tanz nicht auf dem Eise, sondern vor demselben auf der trockenen Erde aufgeführt wird u. s. w. u. s. w. u. s. w.

Nun, wer es besser versteht, die Herzen und Nieren eines deutschen Professors zu prüfen, der trete auf und übertreffe den zeitgemäßen Betrachter im Preisen des menschlichen Geistes, in der Huldigung des Genius eines rheinischen Aesthetikers. Was aber ist der langen Rede kurzer Sinn? in welches eine, große Wort läßt sich das „Wollen" des schwergelehrten Mannes zusammenfassen? — Reden um zu reden — reden um jeden Preis!

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

J. A. van Eyken, Op. 7. Variationen über das niederländische Volkslied: Wien Neêrlandsch bloed" für die Orgel. Amsterdam, Roothaan. 25 Ngr.

Man erkennt in diesem Werke den tüchtig durchgebildeten Organisten, der sein Instrument seiner Natur gemäß zu behandeln versteht. Die Variationen sind schwierig, aber für den Spieler sehr dankbar, und sowohl als Uebungen, als auch zum öffentlichen Vortrage sehr zu empfehlen. Das Werkchen ist dem Organisten C. G. Becker in Leipzig gewidmet.

Arrangements.

A. G. Ritter, Orphea. Auserlesene Gesänge für Sopran mit Begl. des Pianoforte. Band I. Nr. 1—4. Magdeburg, Heinrichshofen. 20 Sgr.

Die in dem ersten Bande dieser Sammlung enthaltenen Musikstücke geben das beste Zeugniß von dem Zwecke des Ganzen und der verständigen Auswahl, die Hr. Ritter getroffen hat. Das vorliegende Heft enthält: ein Tonstück aus dem Stabat mater von Pergolese; Arie aus Judas Maccabäus von Händel; aus dem Stabat mater von Pergolese; Arie aus Josua von Händel. Die Begleitung sämmtlicher Musikstücke

ist nach den Originalpartituren arrangirt. Wir empfehlen diese vortreffliche Sammlung Freunden classischer Musik.

Theatermusik.

Arrangements.

L. Cherubini, Sechs Ouvertüren, für das Pianoforte zu vier Händen gesetzt von C. Klage. Nr. 6. Faniska. Berlin, Damköhler. 15 Sgr.

Was wir schon öfter über Klage's Arrangements gesagt haben, gilt auch von vorliegender Ouvertüre: auch sie ist auf das Zweckmäßigste und Geschmackvollste eingerichtet.

Concertmusik.

Concertstücke.

F. Servais, Op. 9. Fantaisie burlesque ou le Carnaval de Venise pour Violoncelle avec accomp. de grand Orchestre, de Quatuor ou de Piano. **Mainz, Schott.** Avec Orch. 5 **Fl.** 24 **Kr.**, avec Quat. 2 **Fl.** 42 **Kr.**, avec Piano 2 **Fl.** 24 **Kr.**

Das Thema der bekannten Ernst'schen Variationen ist hier ganz in derselben Weise für das Violoncell variirt. Für Virtuosen als Paradepferd sind diese Variationen zu empfehlen.

H. W. Ernst, Op. 23. Concerto. Allegro pathétique pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano. **Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Mit Orch. 3 Thlr. 15 Ngr., mit Pfte. 1 Thlr. 20 Ngr.**

Ein brillantes Concertstück in Ernst's bekannter Weise, welches sich aber durch den geistigen Inhalt, wie durch die schöne Form rühmlich vor vielen anderen derartigen Erzeugnissen auszeichnet.
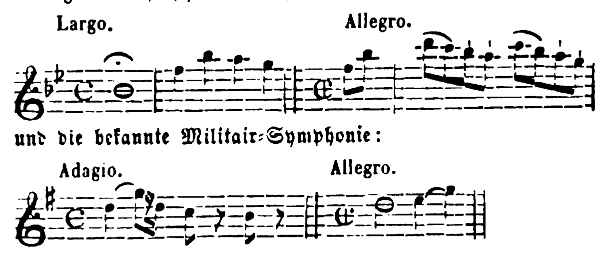
Arrangements.

Fr. Liszt, Hochzeitmarsch und Elfenreigen aus der Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum von Mendelssohn-Bartholdy, für das Pianoforte übertragen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.

Ein Arrangement in Liszt'scher Manier, welches nur Spieler bewältigen können, die gleiche oder doch wenigstens ähnliche Fertigkeit haben, als der Arrangeur selbst. An mehreren Stellen des Elfenreigens hat Liszt nur ein Liniensystem gesetzt, jedenfalls etwas Neues — die drei Systeme sind schon zu oft dagewesen.

J. Haydn's Symphonien für das Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von C. Klage. Nr. 3 u. 4. Berlin, Damköhler. Jede 20 Sgr.

Die vorliegenden beiden Hefte dieser Sammlung trefflich arrangirter Symphonien enthalten die Symphonie in B:



Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von **Schuberth u. Comp.** in **Hamburg** und **New-York.**

In zwei Ausgaben, in deutscher und englischer Sprache, erscheint in unserm Verlage, das seit 10 Jahren im Buchhandel fehlende classische Werk:

Ludwig van Beethoven's
Studien im Generalbasse, Contrapunkte und in der Compositions-Lehre.

Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben von **Ignaz Ritter von Seyfried.**
Mit prachtvollem Stahlstich *Beethoven's*, nach einer von Kriehhuber nach dem Leben gelieferten Zeichnung und noch 7 artistischen Beilagen.

Zweite revidirte im Texte vervollständigte Ausgabe von **Henry Hugh (Edgar Mansfeldt) Pierson**, qdam Professor der Tonkunst an der Universität zu Edinburg.

Das Werk des grossen Meisters zerfällt in zwei Abtheilungen, die erste den rein musikalischen, die zweite den historischen Theil enthaltend; es erscheint vom 1. Juni ab in 6 monatlichen Lieferungen, jede zu 2/3 Thlr., und kostet demnach 4 Thlr. im Subscriptions-Preise, dessen Erhöhung wir uns nach vollständiger Erscheinung vorbehalten.

Inhalt der ersten Abtheilung.

Erster Abschnitt. Lehre des Generalbasses in 10 Capiteln.

1) Von den Signaturen. 2) Vom Gebrauche der Dissonanzen. 3) Accordenlehre. 4) Vom Orgelpuncte. 5) Das ganze System der Accorde. 6) Accorde mit einem Intervall aufgehalten. 7) Accorde mit zwei Intervallen aufgehalten. 8) Accorde mit drei oder vier Intervallen aufgehalten. 9) Accorde, entstehend durch Verwechslung des Basses. 10) Vom Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenaccorde.

Zweiter Abschnitt. Theorie der Composition in 15 Capiteln.

1) Von den Elementen der Tonsetzkunst. 2) Definition des Wortes: Contrapunct. 3) Von den fünf Gattungen des einfachen Contrapuncts. 4) Beispielsammlung dazu; zweistimmig. 5) Von der ersten Gattung des dreistimmigen, einfachen Contrapunctes. 6) Von der zweiten Gattung. 7) Von der dritten Gattung. 8) Von der vierten Gattung. 9) Von der fünften Gattung. 10) Von der ersten Gattung des vierstimmigen, strengen, einfachen Contrapunctes. 11) Von der zweiten Gattung. 12) Von der dritten Gattung. 13) Von der vierten Gattung. 14) Von der fünften Gattung. 15) Beispielsammlung zum freien Satze.

Dritter Abschnitt. Fugenlehre in 12 Capiteln.

1) Von der Nachahmung. 2) Von der zweistimmigen Fuge. 3) Von der dreistimmigen Fuge 4) Von der vierstimmigen Fuge. 5) Von der Choralfuge. 6) Vom doppelten Contrapuncte in der Octave. 7) Vom doppelten Contrapuncte in der Decime. 8) Vom doppelten Contrapuncte in der Duodecime. 9) Beispielsammlung über alle drei Gattungen des doppelten Contrapunctes. 10) Von der Umkehrung. 11) Von den Doppelfugen. 12) Vom Canon.

Anhang: Fragmente. — Notaten zu Gesangs-Compositionen. — Vom Recitativ. — Andante und Allegro für zwei Violinen und Violoncell.

Inhalt der zweiten Abtheilung.

1) Biographische Notizen über Beethoven von Ritter von Seyfried. 2) Beethoven's Seelenleben von Mansfeldt-Pierson. 3) Beschreibung der feierlichen Beerdigung Beethoven's. 4) Taufschein. 5) Testament Beethoven's. 6) Obductions-Bericht. 7) Beschreibung der zur Gründung eines Denkmals gehaltenen Todtenfeier zu Ehren Beethoven's. 8) Systematisches Verzeichniss der sämmtlichen Originalwerke von Ludwig van Beethoven. 9) Verzeichniss seines Nachlasses. 10) Charakterzüge und Anekdoten. 11) Briefe, verbürgte, (Briefwechsel). 12) Beethoven's Neider und Gegner damals. 13) Kritiken gegen ihn. 14) Schriftlicher Dialog. 15) Gerichtliche Inventur und Schätzung der zur Verlassenschaft gehörigen Musikalien und Bücher. 16) Licit. Kundmachung. 17) Vertrag der Fürsten: Rudolph, Lobkowitz und Kinsky mit Beethoven wegen Pension. 18) Leichenbegängniss und geschichtlicher Nachweis über die bei demselben aufgeführten Tonwerke. 19) Einladung zum Leichenbegängnisse. 20) Trauergesang beim Leichenbegängnisse von Ritter von Seyfried. 21) Beethoven's Todtenfeier in Wien. 22) Reden und Gedichte bei seinem Tode von: Grillparzer, Zedlitz, Seidl, Fouqué, Castelli, Treitschke u. s. w. 23) An Beethoven's Grabe von Caroline Leonhardt Pierson, geschrieben 1835. 24) Nekrolog Beethoven's von Rochlitz. 25) Der 26. März 1827, der 26. März 1843. 26) Erinnerungen an Beethoven von Dr. Spieker. 27) Trauerklänge bei Beethoven's Grabe. 28) Beethoven's Grab. 29) Beethoven's Begräbniss. 30) Ludwig van Beethoven's Tod. 31) Huldigung der deutschen Nation, dargebracht den Manen Beethoven's zu Bonn 1845.

Die artistischen Beilagen zu obigem Werke bestehen in: 1) dem werthvollen Stahlstichportrait nach der berühmten Kriehuberschen Zeichnung, 2) einem Aufsatze (facsimile) von Beethoven's eigener Hand geschrieben, 3) Abbildung der Medaillen, welche auf Beethoven in Wien und Paris geschlagen worden sind,
4) Beethoven's Grabst … Skizze der Adelaide.
6) Beethoven's Denk … nn, 8) Abbildung des
Schwarzpanier Hauses in Wien, in welchem Beethoven seine letzten Tage verlebte und in welchem er st

Für die Revision dieses überaus schätzbaren Werks, welches sowohl für den gelehrten Musiker als für den Verehrer des unerreichten grossen Meisters von gleichem Werthe ist, haben wir den Professor Pierson gewonnen, welcher sowohl durch seine musikalische Gelehrsamkeit als schriftstellerische Gewandtheit, Bürgschaft giebt, um allen Ansprüchen zu genügen, welche an diese neue Auflage dieses höchst interessanten Werks Beethoven's nur gemacht werden können. Was die erste Abtheilung betrifft, so bleibt solche unangetastet und wird nur von Druckfehlern gereinigt; die zweite Abtheilung aber, der historische Theil, erhält eine Vervollständigung, vorzüglich in Bezug auf Beethoven's Leben und Wirken, so dass dieses Werk als ein Denkmal des grossen Mannes würdig, der Musikwelt im Jahre 1851 gebracht, zu betrachten ist.

Die Ausstattung des Buchs soll eine Pracht-Ausgabe werden, sie ist der berühmten Officin der Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig anvertraut.

In sechs Lieferungen, monatlich eine, à 2/3 Thlr., wird das Werk mit allen artistischen Beilagen beendigt.

Wer den Preis von 4 Thlrn. pränumerando bis 15. Mai d. J. zahlt, erhält sofort eine Bücher-Prämie von 4 Thlrn. 7 1/2 Sgr. Werth unentgeldlich geliefert, Werke, welche für den Musiker von Fach und für jeden Musikfreund einen reellen Werth haben; es sind folgende:

Schmidt, *Aug.* Dr., musikalische Reisen durch Deutschland, Beschreibung der musikalischen Zustände in Prag, Dresden, Leipzig, Berlin, Hamburg, Braunschweig, Hannover, Cassel, Frankfurt a. M., Mainz, Cöln, Darmstadt, Heidelberg, Carlsruhe, Stuttgart &c. (Preis geh. 1 Thlr. 22½ Sgr.)

Berlioz, *H.*, Reisen, in Briefen an Liszt, Ernst, Heller, Habeneck, Osborne, H. Heine, A. Morel, Gerard, Louise Bertin &c. (Preis geh. 20 Sgr.)

Krebs, *C.*, Preisgedichte, Sammlung von 200 lyrischen Gedichten von verschiedenen Dichtern, zur Composition sich eignend. (Preis geh. 1 Thlr. 15 Sgr.)

Franz Liszt, nach seinem Leben und Wirken, aus authentischen Berichten dargestellt von Christern. Mit Liszt's Portrait. (Preis geh. 10 Sgr.) — Deren Gesammtbetrag einzeln gekauft also 4 Thlr. 7½ Sgr. betragen würde!

Diese Prämienvergünstigung hört mit dem Erscheinen der ersten Lieferung auf.

☞ Die Ausgabe in englischer Sprache, für England und Amerika berechnet, erscheint Michaelis d. J. auf einmal vollständig (ohne Prämiengenuss) und kostet im Subscriptionspreise 5 Thlr. Pr. Crt.

Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Bestellungen an und geben auf 6 Exemplare das 7te frei.

Schuberth & Co Leipzig, Hamburg & New-York.

Anzahl der Exemplare.		Namen und Wohnort der resp. Besteller.
Pränumeration.	Subscription.	

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. | № 9. | Den 28. Februar 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Gedanken über die Oper.

Von T. U.

I.

Bei C. A. Mangold's Gudrun.

(Schluß.)

Ich gehe nun auf Wort- und Tondichtung der Oper Gudrun über. Nächst den schon angeführten Textstellen gebe ich als Probe der Wortdichtung gleich die ersten Strophen der Oper:
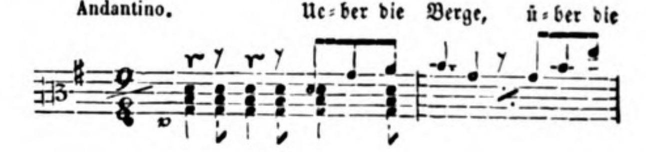
Baldur: Gudrun hast Du erkämpfet
In ehrenvollem Streit;
So mag sie Dein gehören (?)
Für Zeit und Ewigkeit.
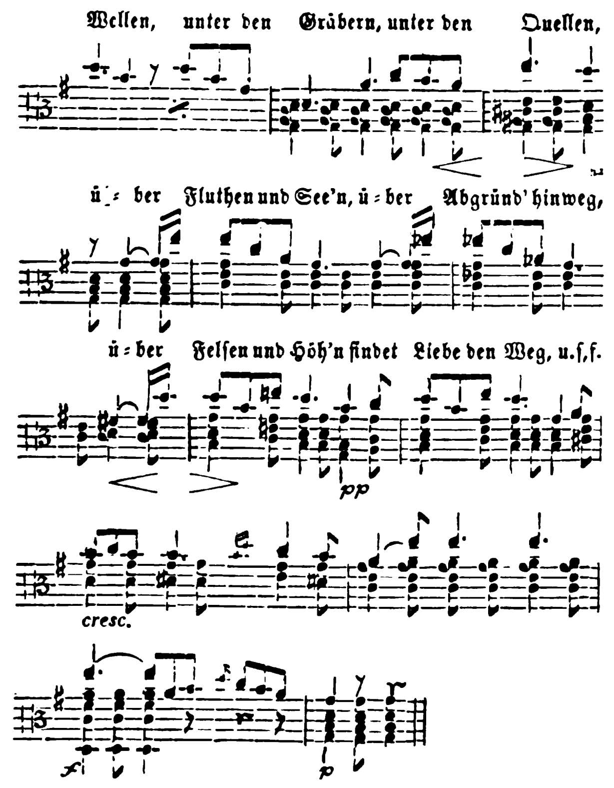
Alfred: O könntest Du mich lieben,
Du Vielgeliebte mein,
Mit allen meinen Trieben
Wollt' ich Dein Eigen sein,
Und thun, was Du nur wünschest,
So weit's die Lieb' vermag
Und Menschenkräfte reichen,
So lang' ich leben mag!

Gudrun: So nimm mich hin, Geliebter,
Dein will ich ewig sein,
Will Dir fortan gehören,
Nur Dir, nur Dir allein! u. s. f.

Das kann recht hübsch sein, sicherlich aber ist es höchst gewöhnlich — des Fragezeichens gar nicht zu gedenken. Es ist möglich, daß Einige kein Gewicht hierauf legen, — wahrscheinlich, daß Mancher aus Grundsatz mit so wenig zufrieden ist, — gewiß, daß Viele schon mit noch weniger zufrieden gestellt wurden; jedenfalls aber kann eine solche Sprache nur das sehr negative Verdienst beanspruchen, noch etwas besser zu sein, als das Allergewöhnlichste. So dürfen wir die Menschen nicht reden lassen, die wir aus der Volksdichtung hervorsuchen; so darf ein Operndichter nicht reden, dessen Werk heut zu Tage mehr als gewöhnliche Beachtung finden soll. Vielleicht ist es wieder die falsche Ansicht vom Populären, welche diese Sprache erzeugt hat. Allerdings wird auch der gemeine Menschenverstand verstehen müssen, was man für populär ausgiebt; wenn aber damit gesagt sein sollte, dieser gemeine Menschenverstand könne nur das Gewöhnlichste verstehen, so müßten wir ein für alle Mal danken für populäre Kunstwerke. Ich komme auf diesen Punkt zurück.

Als Probe der Musik gebe ich das bedeutungsvolle Lied Horand's; es lautet:





Das ist ganz gewiß nicht schlecht, aber das Bessere, was Flotow und Consorten geschrieben haben, ist auch nicht schlechter. Zudem bildet die vorstehende Melodie den Höhepunkt aller melodischen Erfindung in der ganzen Oper; so manche der übrigen Melodien bewegen sich dagegen in jener declamatorischen Art und Weise, die wohl bei einer Verbindung mit bedeutsamen Textesworten und als sprechende Einzel-Charakteristik einen hohen dramatisch-musikalischen Reiz erlangen kann, neben einer ziemlich farblosen Wortdichtung und mit einer oft untergeordneten gleichmäßigen Instrumentalbegleitung aber fast noch nichtssagender erscheint, als die rein melodischen Fadaisen der Italiener und die harmonisch-rhythmischen Pikanterien der Franzosen. Ich meine hier Melodien, die in nachstehender Art anfangen und sich fortsetzen:
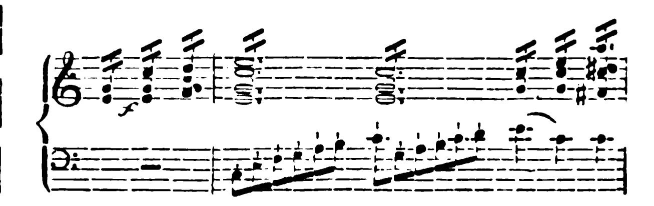
Allegro.
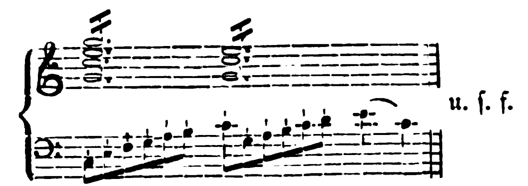
Andantino.

Andante.

Larghetto.

die bei einer ganz allgemeinen und höchst gleichgültigen Physiognomie eines jeden Gepräges von nur einiger charakteristischen Bestimmtheit entbehren, und sicher zu den unglückseligsten musikalischen Erscheinungen gehören. Im Gegensatze zu diesen und ähnlichen Melodien, die eigentlich keine, d. h. keine charakteristischen Melodien sind, treten die Recitative der Oper häufig sehr melodisch auf, ohne daß man jedoch aus diesen Erscheinungen auf das grundsätzliche Anstreben einer gleichmäßig bestimmten Singweise schließen dürfte, — eines eigenthümlichen Gesangstyles, wie ihn z. B. die Opern Wagner's enthalten und er auch der Schumann'schen Oper nachgerühmt wird. — Mit vielem Fleiß und Geschick ist nun aber der instrumentale Theil der Oper gearbeitet, und nach dieser Seite hin wird man das Werk mit großem Interesse lesen, spielen und hören: höchst sinnige Züge und gewählte Einzelnheiten, Verbindung mehrerer Themen, canonische Stimmenführungen, feine Detailmalereien, orchestrale Steigerungen, Anklänge an bedeutsame Motive u. s. w. verrathen eine bedeutende musikalische Intelligenz. Verletzt aber hat mich *ein* Stück Musik: der letzte Theil der Ouvertüre. Die Melodie des schon öfter erwähnten und oben auch angeführten Liedes bildet nämlich das zweite Thema der Ouvertüre, erfährt aber am Schlusse derselben eine gesteigerte Wiederholung auf moderne Art, gegen welche an und für sich nichts einzuwenden sein würde, wenn man sich bei ihrem Figuren-Accompagnement und ihrem gesammten musikalischen Pli nur nicht unwillkürlich an den glorreichen Schluß der unsterblichen Martha-Ouvertüre erinnern müßte:





Dergleichen darf man nicht einmal aus Versehen, geschweige denn mit Absicht riskiren, wenn man von der ungeheueren Anzahl Derer, denen die Musik der Martha nur noch als ein Brechmittel beizubringen ist, nicht sofort und ohne alle Schonung noch unter Flotow rangirt sein will. Wahrscheinlich ist es wiederum die Ansicht des Componisten vom Populären, welche die angeführten einzelnen Züge, wie überhaupt die aus ihnen zu erkennende gesammte Haltung der Oper in melodiöser und musikalisch-formeller Hinsicht veranlaßt haben mag, und es dürfte ein weiteres Wort über dieses sogenannte Populäre hier wohl am Orte sein.

Wer heut zu Tage behauptet, er ringe nach dem unbedingten Beifalle desjenigen Theiles der kunstfähigen Gesellschaft, den man gemeinhin Theaterpublikum nennt, mit dem weiß man sofort, woran man ist: die Koryphäen unter den modernen Opernverfertigern — Leute wie Flotow und Meyerbeer müssen dann seine höchsten Ideale und von Kunst im höheren Sinne kann natürlich keine Rede sein. So ehrenvoll an und für sich ein solches Streben vielleicht auch sein mag, so würde ich den Verfasser der „Gudrun" doch zu beleidigen fürchten, wenn ich es ausschließlich bei ihm voraussetzen wollte, und zuverlässig will er mehr, als blos jenes Theaterpublikum befriedigen — er will auch den Besseren genügen. Er glaubt nun das, was den Beifall Jener hat, vereinigen zu können mit dem, was gewöhnlich die Anerkennung Dieser zu erlangen pflegt, und übersieht dabei blos, daß das Letztere nur Aeußerlichkeiten sein können, wenn das Erstere den wahren, inneren Kern betrifft, daß Dieses positiver, Jenes dagegen negativer Art ist, daß überhaupt die Anforderungen jenes Theaterpublikums und dieser Besseren ihrem wahren Gehalte nach sich schnurstracks entgegen stehen: denn der heutige Theatermensch verlangt von der Oper Unterhaltung und eine Reihe angenehmer und faßlicher Melodien in einem Conglomerat von Musikstücken, denen die Bühne ein im Grunde wohl überflüssiges, ihm aber durch Herkommen und Gewohnheit nothwendig gewordenes Gesetz für Aufeinanderfolge, Abwechselung u. dergl. verleiht; — wer dagegen statt der Unterhaltung Erhebung und statt der Melodien Menschendarstellung will, bei welcher die Fragen nach dem Grade von Fleiß und Geschick, der aus den sich von selbst ergebenden Musikstücken für die Augen des Kritikers hervorleuchtet, so wie nach dem Grade der Faßlichkeit, welche die unentbehrlichen Melodien für die Ohren eines unter den musikalischen Einflüssen Balfe's, Labitzky's und Gungl's herangewachsenen Staatsbürgers haben, doch wahrlich erst in zweiter oder dritter Reihe aufgeworfen werden dürfen, — der muß natürlich der vollkommenste Antipode jenes Theatermenschen sein. Der Verfasser der Gudrun will zu viel: er will das Unmögliche. Unmöglich nämlich ist es heut zu Tage, es Allen recht zu machen, und erlebt hat man es oft genug, daß Derjenige, der es Allen recht machen wollte, es Keinem recht machen konnte. Der Künstler von Beruf wird und muß sich stets auf einen absolutistischen Standpunkt stellen: er gebe sein Bestes ohne Rücksicht auf den Wirrwarr von Meinungen, den das vielköpfige Thier Publikum hegt. Gewinnt er damit nicht sogleich Alle für sich, so fesselt er doch sicher Einige um so fester, die durch die Kraft ihrer Ueberzeugung dann wieder Mehrere für die Sache gewinnen werden: auf diese Weise hat aller Fortschritt sich gemacht. Wer einen solchen absolutistischen Standpunkt heut zu Tage nicht einnimmt, an dessen Beruf darf man geradezu zweifeln: ihm fehlt ein bestimmtes Ideal; — ein Kunstideal aber ist aus den sich widersprechenden Anforderungen unseres Publikums unmöglich zusammenzustellen. Eine populäre Kunst im wahren Sinne ist vorläufig noch gar nicht denkbar, bei uns nie, wohl aber bei den Griechen vorhanden gewesen, unmöglich in allen Zeiten des Kampfes und möglich erst wieder nach jenem großen Kriege, den Arnold Ruge „den letzten Krieg gegen den Krieg" nennt; eine volksthümliche Kunst in einem höheren Sinne ist jedoch heute wie immer sehr wohl denkbar und auch vorhanden: das wahrhaft Menschliche ist das wahrhaft Volksthümliche; da wir jedoch den Weg vom Irrthume zur Wahrheit gehen und das menschliche Leben erst noch menschlich werden soll, so wird eine künstlerische Bethätigung des Menschlichen und Natürlichen nicht nur stets seine Antipathien in der Gegenwart finden, sondern dem eben Herrschenden oft sogar auf das Schroffste gegenüber treten. So gewiß nun mit dem heutigen Theaterpublikum der Begriff Menschheit nicht erschöpft ist, so gewiß muß es noch eine andere Kunst geben, als die in Martha und Prophet zur Erscheinung gelangende: doch dies bedarf nicht erst des ausdrücklichen Nachweises. Ist aber die Herrschaft der Musik im Drama in der Natur der Sache begründet, warum fehlt dem specifisch musikalischen Operncomponisten die Siegeszuversicht? Wer heut zu Tage Opern schreiben will, muß entweder einen gesunden Menschenverstand von übermenschlicher Beschaffenheit besitzen, oder mit den großen Philosophen der Vergangenheit und Gegenwart aufstehen und

sich niederlegen, damit er den Begriff vom Menschlichen und Natürlichen nicht verliere, oder sich wenigstens mit der Vernunft denselben zurück erobere. Ist es ihm jedoch nicht um die künstlerische Bethätigung des Menschlichen und Natürlichen zu thun, so blase er lieber sogleich mit vollen Backen in die Trompete der Herren Meyerbeer und Flotow; nur aber keine Halbheiten, keine constitutionellen Kunstwerke! Ein vollständiger Bruch mit der Vergangenheit, d. h. die rücksichtsloseste Opposition gegen das Gegenwärtige, das sein eigenes höchst jämmerliches Dasein ja mit der „historischen" Entwickelung aus der schönen, nur aber einseitigen Kunst der Vergangenheit entschuldigt, ist sicher das Einzige, was der wahre Künstler heut zu Tage thun kann. Diesen Bruch hat z. B. Richard Wagner im „Tannhäuser" gewagt, und mehr damit erreicht, als alle Halben zusammen genommen. Auf ihn komme ich ein anderes Mal zurück; hier wollte ich nur angedeutet haben, wie außerordentlich viel man in der Gegenwart von einer Oper verlangt, die eine Ausnahme von der Regel machen will, — von der Regel, die bekanntlich nur Unterhaltungsgegenstände auf der Bühne und das Verlangen nach Zeitvertreib in dem Zuschauerraume statuirt. Dies auch führt mich auf meinen eigentlichen Gegenstand zurück.

Die Oper „Gudrun" verräth seiten ihres Verfassers ein ernstes Streben und eine würdige Anschauung von der Bestimmung der Kunst: das ist viel, sehr viel in unseren Augen; aber es ist nichts, gar nichts, wenn sich nicht ein entsprechendes Vermögen damit paart, — ein Vermögen, das den Besten seiner Zeit genug zu thun im Stande ist. Mit Vermeidung dessen, was uns in den Ereignissen der Modecomponisten anwidert, ist erst die Hälfte gethan, — ist blos gezeigt, daß man das Bessere will; in der Kunst aber ist das „Können" die Hauptsache, und obschon bei solchem negativen Verfahren nur Gutes zurückbleiben wird, so kann dieses Gute doch auch von so mäßiger Beschaffenheit sein, daß es den Wächtern der Kunst zwar Anerkennung der genießenden Menschheit aber niemals eine tiefere Theilnahme abzunöthigen im Stande ist. Unter hauptsächlichster Berücksichtigung des Verhältnisses der Kunst zum Leben kann man den künstlerischen Leistungen immer nur einen relativen Werth zusprechen und muß man sehen, daß nicht einmal Opern, welche die „Gudrun" im Einzelnen wie im Ganzen überragten, (wie z. B. die beiden Opern Hiller's und die letzte Oper Marschner's) dem besten Theile des Publikums zu genügen vermochten, so kann man nicht anders sagen, als: der Verfasser der „Gudrun" ist hinter den Anforderungen zurückgeblieben, die man in der Gegenwart macht.

Mit diesem reiflich erwogenen Endurtheile über die Oper „Gudrun" glaube ich meiner im Eingange ausgesprochenen Uebereinstimmung mit dem ersten Beurtheiler derselben nicht zu widersprechen: von seinem Standpunkte aus hatte er in allem Wesentlichen Recht, nur ist mit einer Beurtheilung von diesem Standpunkte aus das Feld und die Pflicht des Beurtheilers noch lange nicht erschöpft, der hier eingenommene Standpunkt aber gewiß kein ungerechtfertigter, sondern — wie ich geradezu behaupte — der einzige wahrhaft ersprießliche. Daß ich dem achtungswerthen Streben eines der talentvollsten unter den jüngeren deutschen Componisten gegenüber mich auf diesen Standpunkt gestellt habe, wird mir von einigen Seiten her wahrscheinlich als Lieblosigkeit ausgelegt werden: ich muß mir das gefallen lassen; leid würde es mir thun, wenn auch Hr. Mangold meinen Standpunkt und meine Bestrebungen verkennen sollte. Nach meiner Ansicht ist es viel wichtiger für uns, Untersuchungen über die Ursachen anzustellen, welche die Fruchtlosigkeit zahlloser Bemühungen der deutschen Operncomponisten herbeiführen, als durch bloße Duldung oder gar nachsichtiges Schweigen einem einzelnen Werke nichts zu nützen, uns selbst aber zu schaden. Unsere Urtheile können auf die Kunsthändler, welche in der Gegenwart den Markt beherrschen, schon deshalb keinen Einfluß ausüben, weil sie von ganz anderen Voraussetzungen ausgehen, als die bei diesen Händlern Geltung haben: auch das absprechendste Urtheil würde sie nicht hindern, auch das lobendste sie nicht bewegen, das neue Werk eines jüngern Operncomponisten mit günstigeren Augen anzusehen, als die Rücksicht auf den industriellen Gewinn oder Verlust durch die Erzeugnisse der Kunst dies ihnen überhaupt erlaubt. Wir aber dürften eben sowohl um der Gerechtigkeit, als um unserer selbst willen keine begründete Veranlassung zu Vorwürfen geben, wie die waren, mit welchen uns z. B. die Rheinische Musikzeitung bei ihrem ersten Debüt „unbegründeter" Weise beehrte.

Aus Paris.

Spontini's Tod. Erstes Conservatoireconcert.

(Schluß.)

Für den musikkundigen und urtheilsfähigen Theil des hiesigen Publikums beginnt die eigentliche Saison mit der Eröffnung der Conservatoireconcerte. In Erwägung der classischen Programme, des in jeder Beziehung waltenden lautern Geschmacks, der künstlerischen Vollendung rein musikalischer Leistungen und des unvergleichlichen Hochgenusses in diesem kleinen Raume,

wo seit bald fünfundzwanzig Jahren unter andächtiger Theilnahme einer auserwählten Zuhörerschaft nur Vorzügliches ertönt, ist diese Ansicht gewiß auch eine vollkommen begründete. Unsere diesjährige Saison hätte demnach am zwölften Januar mit dem ersten dieser Concerte begonnen, wenn es erlaubt wäre mit einem anderen Ereignisse anzuheben als mit der Eröffnung der Bühne auf welcher eine Henriette Sontag erscheint.

Um zwei Uhr also füllte sich wie gewöhnlich der Saal, oder richtiger das kleine Theater das zum Concertsaal dient, und dessen amphitheatralisch aufgebaute Bühne vom Orchester eingenommen wird. Dieselben Künstler, dasselbe Publikum, wenige ausgenommen dieselben wohlbekannten Gesichter; etliche der Stammgäste fehlen, alte Kunstveteranen unter den reichen Dilettanten, welche die Last der Jahre oder körperlicher Leiden zum Austritt aus der geliebten Halle zwang, und deren glückliche Stellvertreter in der ihnen gewordenen Gunst des Schicksals sich spreizend, mit beweglichem musternden Blick die gestachelte Neugier zu befriedigen suchen. Vorn am Proscenium einander gegenüber die beiden Journalistenlogen, Winke, Grüße fliegen herüber und hinüber wo je nach den wechselnden oder gemischten Bestandtheilen der Besetzung, Kunstkritiker von Fach und blos literarischer, aller musikalischen Bildung baarer Feuilletonisten, neben geistreichen und kunstgerechten Urtheilen nicht selten auch die spirituellsten musikalischen Betisen gehört werden, unter witzigen Aperçüs Albernheiten, wie sie nur die glückliche Unbefangenheit der unbewußten gründlichen Ignoranz mit solchem Aplomb zugleich und mit solchem Treffer zum Besten zu geben vermag. Allmälig füllen sich die Räume, die gestrengen Herren Aristarchen treten ein, Winke, Grüße fliegen herüber und hinüber, bei der ersten Umschau befindet man sich en famille und fühlt sich heimisch. Nur vermißt die alte Gewohnheit in der Mittelloge die königlichen Prinzen, die so theilnehmend bei der Sache waren, und vor allem an der Spitze des Orchesters den alten Vater Habeneck, wie ihn die Künstler nannten, der mit der Geige unter dem Arm am Pult mit der aufgeschlagenen Violinstimme, aus welcher er nach Franzosen-Art die Symphonien dirigirte, mit den schroffen, aus dem Groben gehauenen Gesichtszügen so verdrossen um sich schaute, in seinem ganzen Habitus merkwürdig erinnernd an unseren trefflichen Meister Friedrich Schneider.

Das Orchesterpersonal hat sich wenig oder doch nicht wesentlich verändert. Einen bedeutenden Künstler hat es eingebüßt: Tulou, den Meister auf der Flöte, der als Veteran seinen Platz dem jüngern Dorus einräumte, für welchen Altès eintrat, beide ausgezeichnete Bläser. Alard und Tilmant, Director an der komischen Oper, früher bei den Italienern, sind die energischen Vorgeiger, die das ganze Heer der Violinen am Bogen haben. Welche Vollendung des Vortrags, namentlich Beethoven'scher Symphonien! Es findet sich hier aber auch alles beisammen was dazu gehört eine solche Vollendung möglich zu machen; vom begeisterten Orchester an bis zum andächtigen Publikum in den kleinen aber akustisch trefflichem Raume, vom Geiste der die Instrumente beseelt bis zum Wohlklang der Instrumente selbst die zu den auserlesensten gehören, ein Umstand der mit dem einigen Bogenstrich der Gleichgeschulten bei weitem mehr beiträgt zur Schönheit des Ausdrucks als man gemeiniglich glauben möchte; dann dieses Virtuosenorchester von gewiegten Orchestervirtuosen und die feine Bildung der Leute auch über den Kreis ihrer Fachkenntnisse hinaus, diese Liebe zur Sache, der Feuereifer, das stolze Selbstbewußtsein, der ritterliche Geist der durch alles geht und das Ganze beseelt, dem gleich, den Spontini's bedeutende Persönlichkeit einzuflößen wußte und durch dessen Flügelschlag er seiner Zeit das Berliner Orchester zu einer so bewundernswürdigen Höhe der Bravour erhob; diese Furia francese so mächtig im Züchtigen und Loslassen, weil gepaart mit künstlerischer Sinnigkeit und Besonnenheit unter stetem Walten französischen Geschmacks und französischer Eleganz; dazu der electrische Funke des Verständnisses der beim Hörer zündend zurückschlägt und der Wirkenden Begeisterung erhöht: — aus einer solchen, so seltenen Vereinigung aller Vorzüge allein kann so Herrliches hervorgehen als hier geboten wird.

Alles was dazu beiträgt, bewegt sich streng im Kreise des Schönen; vor allen Dingen wird Schönheit als das Maaßgebende anerkannt; daß der stärkste Ton, wie der einschneidendste, stets ein schöner bleibt, ist bei solcher Norm begreiflich; nie wird das Ohr unangenehm berührt. In den Baßinstrumenten erhebt sich der Ton in wunderbarer Fülle und Mächtigkeit, und die Masse der Geiger holt bald ihre kräftigen Passagen mit der Schärfe, Breite und Kühnheit eines von genialer Hand geführten grandiosen Grabstichels heraus, und die eindringlichen fahren wie der einschlagende Blitz daher, während ihre schwierigsten und schnellsten Figuren im Pianissimo mit der Reinheit der Uebereinstimmung eines zartesten Silberfädchens sich zeichnen, wahre mäandrische Spinngewebe. Die größte Bravour aber dieses vielgliedrigen Virtuosen besteht: erstens in der gegenseitigen Discretion der Partien, wie man es nennen könnte, d. h. in der richtigen Abschätzung der polyphonen Kräfte zur Hervorhebung wenig hervorstechender Theile und Theilchen dem gemeinsamen fortschreitenden Ganzen gegenüber, wodurch mancher charakteristische Pin-

selstrich der sonst verloren geht, glücklich gewonnen wird und dem Tonwerke zu Gute kommt, ein Umstand der in Deutschland bisher im allgemeinen wo nicht gänzlich unbeachtet geblieben, doch gar sehr vernachlässigt worden ist. Jene Bravour besteht ferner in der unübertrefflichen Abstufung nicht nur der Töne sondern eines einzigen Tones, dem An- und Abschwellen nicht allein ganzer Perioden, sondern auch in relativer Accentuirung einzelner Tacte in ihnen; und endlich in der Virtuosität des Accellerirens oder Retardirens einzelner Passagen, wo entweder Leidenschaft oder Humor, oder überhaupt das Gefühl eine solche Behandlung des Zeitmaaßes zu bedingen scheint. Ueberraschend sind in der That diese Eigenschaften, selbst für den oberflächlichen Dilettanten, die letztere zumal.

Aus diesem allen geht hervor, daß eine solche Vollendung nicht das Ergebniß von drei oder vier Proben sein kann, womit in Deutschland gewöhnlich eine Symphonie abgefertigt wird; auch nicht von zehn bis zwölf, wie hier; sondern das Resultat eines tiefen Studiums ist, eines reiflichen Nachdenkens darüber, eines gründlichen Eindringens nicht allein des Directors, sondern des Directors mit seinen Untergebenen in den ganzen Bau des auszuführenden Werks, um es nach seinem Geiste, und bis in die geringsten Bestandtheile herab, jeden nach seiner Bedeutung zum Ganzen, kennen und würdigen zu lernen, wie das eine lange Reihe Jahre hindurch unter dem Drange und mit der Wärme einer nimmer versiegenden Kunstbegeisterung mit seinen Schülern und Freunden gethan zu haben Habenecks unschätzbares Verdienst war. Auch erscheint bei solchem Vortrag eines symphonistischen Werks dessen ganze Architectonik vom Grundgebälk an bis auf die kleinste und verborgenste Ausschmückung herab in so lichter Klarheit, daß das innere Auge das zarteste Aederchen im Geflecht, die künstlichsten Verschlingungen erblickt; überall Licht, Luft und Raum, alle Theile heben sich von einander ab und, trotz der Klarheit auch des Untergeordneten, bei der verhältnißmäßigen Abstufung der Töne, durch und durch doch die schönste Luftperspective.

Zur Beruhigung aber der Zweifler, denen diese Schilderung übertrieben erscheinen möchte, und damit doch wie überall auch hier dem Erfahrungssatze, daß nichts vollkommen auf Erden sein Recht werde, fügen wir, als Warnung vielleicht auch, daß das stolze Selbstbewußtsein dieser unvergleichlichen Orchestergesellschaft nicht in Hochmuth ausarte und zu Falle komme, am Schluß hinzu, daß ab und zu, wenn auch nur selten, dem ersten Hornisten wohl mal der Ton versagt; womit wir, ihn an seine Menschlichkeit erinnernd, dem triumphirenden Cäsar seinen Kahlkopf nachgerufen hätten.

Der Verlust seines Stifters Habeneck und die Februarrevolution, deren Rückschlag so zerrüttend auf ihn einwirkte, waren für den Verein zwei herbe Schläge, von denen er, fürchtete man, sich nie ganz erholen würde. Er hat sie überwunden, der alte Geist hat sich wieder eingefunden, und die Eroica, mit einem Schwung vorgetragen der den der besten Tage übertraf, ertönte in diesem ersten Concerte in voller Herrlichkeit wie noch nie zuvor. Ein solcher Vortrag ist eine neue Schöpfung.

Außer der Es-Dur-Symphonie hatten wir ein Miserere von Hasse für Frauenstimmen, von schönem melodischen Fluß aber ohne sonderliche Tiefe, ganz nach Art des Caro Sassone, der so wenig als sein Zeitgenosse Graun hier ansprechen wird, wo starker Farbenauftrag und dramatischer Ausdruck selbst in kirchlicher Musik Bedürfniß ist; — ferner ein von Altès componirtes und vorgetragenes Flötensolo, welches den seltenen dreifachen Vorzug einer guten Composition, des trefflichen Vortrags und hauptsächlich der Kürze hatte; — Chor aus Rameau's „Kastor und Pollux", eine Perle auf die wir weiter unten zurückkommen; Haydn's D-Dur-Symphonie Op. 80 und Solo mit Chor aus Weber's „Euryanthe".

Die Melodie zu Rameau's Chor gehört ursprünglich zu den Clavierpiecen dieses Meisters, deren er später mehrere der beliebtesten in seine Opern aufnahm; sie erschien 1737 zuerst mit Text von Bernard in der oben genannten Oper, jedoch nichts als Chor, sondern einfach als Melodie, die anfangs vom Orchester gespielt, dann auf der Bühne gesungen und hierauf vom Orchester wieder aufgenommen und mit Tanz begleitet wurde. Erst Adam setzte auf Auber's Anregung den Gesang vierstimmig aus und instrumentirte die Begleitung in der Form wie wir sie hier vernahmen und in welcher Auber sie von den Zöglingen des Conservatoire und den Kammermusikern bei Hofe aufführen ließ zu großen Ergötzen Louis Philipp's, der bekanntlich eine große Vorliebe hegte für die ältere französische Musik. Adam berichtet das selbst, ohne Zweifel mit etwas hämischer Schadenfreude, um das Entzücken derjenigen strengen Richter niederzuschlagen und ihr Urtheil zu dehmüthigen, die über alles Arrangiren und Neuinstrumentiren älterer Musikstücke wie über eine Entweihung aufschreien und gegen die Frevler (zu welchen Adam gehört) ohne deren Vertheidigung anhören zu wollen sofort den Bannstrahl schleudern. So oft aber man Rameau's Musik wird hören wollen, wird man auch zu jenem Verfahren seine Zuflucht nehmen müssen, und zwar nach den bezifferten Bässen der gestochenen Clavierauszüge, wie das auch Adam bei dieser Gelegenheit gethan, insofern nämlich von der ursprünglichen Instrumentirung

Rameau'scher Opern auch nicht eine Note mehr vorhanden ist, da seine Partituren nie gestochen und sämmtliche Manuscripte ein Raub der Flammen wurden bei der Feuersbrunst die das Opernhaus vernichtete. Die in der Bibliothek des Conservatoir befindliche einzige Partitur der gedachten Oper ist von Rebel und Francreur nachinstrumentirt.

Adam, man muß ihm dies Lob spenden, hat seine Aufgabe mit Sinn und Empfindung gelöst und mit großem Geschick; die Stimmenführung ist schön und wirksam, wie die Instrumentirung zart und dem Gesang völlig angemessen. Aber auch welcher Liebreiz in dieser einfachen, naturwüchsigen Melodie! Man ist ganz erstaunt ob solcher Naivität bei dem trocknen Theoretiker. Wenn doch unsere modernen Componisten nur was weniges, nur ab und zu, so leicht und einfach componiren wollten, wie sicher wäre ihnen der Erfolg! Sie brauchten sich gar nicht so viel Mühe zu geben pikante Effecte zu suchen. Vielleicht wollen sie gern, leider nur ist es mit dem Wollen nicht gethan.

So hätte denn das tapfere Orchester seine erste diesjährige Schlacht glücklich und rühmlich geschlagen, aber, zum erstenmal in den Annalen der Gesellschaft mit Hinterlassung von Verwundeten auf dem Wahlplatz und — unerhört — nicht ohne bedenkliche Zeichen des Aufruhrs kurz vor der Schlacht. Aufruhr der Instrumente nämlich, die nicht schienen mit dem eisernen Gleichmuth der Napoleonischen Krieger den Wechsel spanischer Temperatur mit russischem Klima oder umgekehrt, und ähnliche plötzliche Veränderungen ertragen zu können. Mochten viele von ihnen lange im Feuchten gestanden haben und bei etwas scharfer Stimmung der Einwirkung der großen Hitze nicht widerstehen können, genug es schlugen mit hellem Niederklappen Stege um auf falsche Wege, Baßseiten rissen mit großem Geräusch, Instrumente gingen aus dem Leim und die entsetzten Instrumentisten mit: zwei Contrabässe die nacheinander mit gewaltigen Krach den Hals brachen und mit aller Schwungkraft der gespannten Saiten auf die Violoncellisten hinschlugen, daß diese schier den Kopf verloren und ganz verdutzt den Frosch in die Luft hielten, an dessen gezaustem Haar die Fetzen des Bogens herabhingen, ein tragikomisches Schauspiel noch erhöht durch den Anblick der beiden enthalsten Riesen mit weißer Wunde, die von den bestürzten Inhabern mit kläglicher Theilnahme wo nicht zu Grabe getragen, doch in's Lazareth transportirt wurden, zum Ergötzen des hell auflachenden herzlosen Publikums. Mit Grimm und Angst im Antlitz aber untersuchte während dieser Expedition der eine der gemißhandelten Violoncellisten, Franchomme, nach allem Seiten hin sein Instrument, ob es auch Schaden gelitten. Und das wäre freilich schlimm gewesen, wenn es das war welches er vor wenig Jahren nach so vielem Sinnen und Besinnen und nach so langem Liebäugeln endlich doch zu erstehen sich entschloß; denn er hatte es mit tausend Stück Louisdor bezahlen müssen.

Möge diese ergötzliche Scene keine böse Vorbedeutung sein!

August Gathy.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Beriot beabsichtigt mit seinen Schülern Standish, Schreurs und Thenhave eine Kunstreise durch Europa zu machen.

Musikfeste, Aufführungen. Zur Gedächtnißfeier Spontini's werden in Berlin in der Singakademie, der Hedwigskirche und auf Meyerbeer's Veranlassung auch im Opernhause große Musikaufführungen vorbereitet.

In einer Versammlung der philharmonischen Gesellschaft zu Florenz wurde kürzlich Beethoven's Pastoral-Symphonie aufgeführt. In einem öffentlichen Concert (fügt der Correspondent bei) darf aber die Gesellschaft solche Musik nicht bringen: der überreizte Geschmack der Italiener verträgt dergleichen kräftige Kost nicht mehr!

Mendelssohn's Musik zu Athalia wird nächstens in einem Concert des artistes réunis zu Brüssel gegeben werden.

Vermischtes.

Zu dem Schauspiel „der große Kurfürst" von Dr. H. Köster (Gemahl der bekannten Sängerin), welches demnächst in Berlin zur Darstellung kommen wird, schreibt W. Taubert die Musik.

Für Lortzing's Familie sind von Weimar aus 245 Thaler nach Berlin geschickt worden.

Dorn's „Schöffe von Paris" hat in Frankfurt a. M. gefallen.

Verdi's Oper I Briganti (nach Schiller's Räubern) hat in Piacenza Fiasco gemacht. Desgleichen in Mailand eine Oper von Fioravanti, La figlia di fabbro.

Mercadante wird nun auch noch eine Oper „Medea" schreiben.

In Turin gefällt eine neue Oper von Pasta, I Tredici — der erste dramatische Versuch des Componisten — sehr.

Halevy's Oper „Karl VI." hat in Hamburg trotz der trefflichen Besetzung und der neuen Decorationen nicht gefallen.

Zeitgemäße Betrachtungen.

Von C. K.

VII.

Wollen.

(Schluß.)

Neben dem schielenden Mädchen ist als Verfertigerin von Prophetenliteratur zunächst nun noch jener frommen Dame zu gedenken, welche die christlich-germanischen Tendenzen auf dem Gebiete der Tonkunst vertritt und Anbetung des modernen Judenthums mit Speculation in Berliner Christenthum so vortrefflich zu vereinigen weiß. Den 19ten und 20sten Aufzug dieser Dame führt ein ästhetischer Kunstkritiker von ganz anderem Schlage an: sein „Wollen" ist Humanität. Dem Urtheile der Geschichte vorzugreifen, hält er natürlich für eine Anmaßung: wo ein Anderer behaupten würde, daß die Unnatur, Hohlheit und Lüge im neuesten Wunderwerke unserer über alle Beschreibung erhabenen Theaterkunst nur eben Schritt halten mit den nämlichen erbaulichen Eigenschaften unserer öffentlichen Zustände und wo aus dieser rührenden Uebereinstimmung zwischen Kunst und Leben die weiteren Schlüsse auf den Werth dieser Kunst sich von selbst ergeben müßten, da erlaubt der humane Mann sich nur den Nachweis, daß Meyerbeer und sein falscher Prophet nothwendige Resultate unserer Kunstentwickelung sind und spricht fortwährend „vom großen Werke des berühmten Componisten, vom Rufe des großen, genialen Meisters, von dem großen Repräsentanten, dem genievollen Träger der Zeit, von dem großartigen, mit ungewöhnlichen Kräften ausgestatteten Tonkünstler der Gegenwart, von dem Stern erster Größe am Firmamente der Kunst" u. s. w. Man mag dergleichen Humanität und Kritik oder nach Belieben auch „Kritik und Humanität" nennen: spaßhaft ist gar Vieles, was dabei mit unterläuft. Mit „Unbefangenheit und wissenschaftlichem Ernste" erzählt nämlich der humane Kritiker so mancherlei Erbauliches „von dem tragischen und mit einem besondern Pathos ausgestatteten Charakter der Personen im Propheten, von der geschichtlichen Objectivität in den Gruppen der Wiedertäufer und des Volks, von einem dichterischen Spiegel, in welchem uns die Zeit erscheint, von der idealischen Figur des Johann, von der tragischen Schuld dieses Helden, von der Nothwendigkeit seines Falles, von der psychologisch fein motivirten Liebe der Fides zu ihrem Sohne, von dem erschütternden Pathos des Propheten, von der serieusen Macht der Musik und endlich gar von dem hohen dichterischen Werth" des Scribe'schen Fabrikats. Wenn das die beiden Großwürdenträger der allmächtigen Kunst- und Weltbeherrscherin Pfiffigkeit lesen, so lachen sie sich entweder an wie die betrügerischen Auguren des alten Roms oder sie lachen den Mann der Unbefangenheit und des wissenschaftlichen Ernstes recht tüchtig aus. Das Beste von Allem aber ist ohne Zweifel die Verwunderung des humanen Kritikers über das Vorhandensein der Schlußscene im Propheten: nach seiner Meinung enthält diese Scene „die einzige störende Situation der ganzen Handlung, wo der Held aus seiner Rolle fällt und dadurch dem Zuhörer die dichterische Illusion verkümmert wird." Er wünscht sogar aus christlicher „Liebe zum Ganzen", daß dieser Schluß der Oper geändert werde. O vollständigstes Verkennen Meyerbeer'scher Kunstabsichten. O urdeutsches Vertrauen auf die Wirksamkeit human-kritischer Rathschläge von Seiten eines Mannes der Unbefangenheit und des wissenschaftlichen Ernstes! O „classischer" Ernst gegenüber „romantischem" Leichtsinne! O ururdeutscheste Unschuld gegenüber französischem Raffinement! — Der humane Kritiker existirt ja in dem Sande, den die Spree bespült — in der nächsten Nähe meines hohen Schutzpatrons, des gebenedeieten Kladderadatsch: hat er denn nicht gelesen „Prudelwitz an Strudelwitz", wie „Giacomo" — keineswegs zufrieden gestellt durch die zahllosen glücklichen Erfindungen seines Freundes „Eugen" — auf eigene Faust noch „einen Accord mit Renz abgeschlossen, wornach dieser den Sprung mit dem Hengste, fünf Fuß Barriere, für den Propheten aufsparen muß?" — O Mann der Unbefangenheit und des wissenschaftlichen Ernstes, ist denn der famose „Einzug des Propheten in Berlin" mit den wohlgetroffenen Porträts Deiner guten Freunde so ganz und gar nicht im Stande gewesen, Dich von der fixen Idee einer „humanen Kritik" abzubringen?

Es ist ein sonderbares Spiel des Schicksals, daß das nämliche „Zu spät!", welches dem Bandwurmvater am Rheine wegen seiner Wuth, Scribe und Meyerbeer auseinander zu reißen, zugerufen wurde, nun auch für den Mann der Unbefangenheit und des wissenschaftlichen Ernstes gelten muß und zwar in Bezug auf seine gegenseitige Durchdringungstheorie, auf seinen selbstschöpferischen Standpunkt des Operncomponisten über den einzelnen fertigen Richtungen, auf seine Identificirung Meyerbeer's mit allen übrigen Helfern am neuesten Wunderwerke unserer über alle Beschreibung erhabenen Theaterkunst. Eine Wahrheit würde des humanen Mannes „Höhe der Kunst, über die hinaus — nach Allem, was vorliegt — nicht mehr gegangen werden kann", eine Wahrheit würde selbst sein „rhetorischer Styl" gewesen sein, wenn er sie in Bezug auf die Opern Richard Wagner's zur

Sprache gebracht hätte, wozu ihm ja vor einigen Jahren die Gelegenheit geboten war. In der That hat Wagner schon vor beinahe zehn Jahren das vom humanen Kritiker proklamirte „mit Nothwendigkeit von der Geschichte vorgezeichnete" Ziel erreicht, ohne sich bei einem „Scribe" die Verse und bei einem Rellstab das Deutsch borgen zu müssen: er stand bereits mit seinem „Rienzi" auf dem selbstschöpferischen Standpunkte *über* allen einzelnen fertigen Richtungen, ohne Spitzbuben und falsche Propheten, Schlittschuhe und elektrische Sonnen zu bedürfen; — von ihm gilt das thatsächlich, was der Mann der Unbefangenheit und des wissenschaftlichen Ernstes in edler Unbefangenheit und mit tiefwissenschaftlichem Ernste dem Componisten des Propheten nur zuschreibt. Wagner auch ist mit dem rhetorischen Gesange, dem der Opern*componist* Meyerbeer sich jetzt aus Melodienmangel zuwendet, sogleich aufgetreten, weil er einsehen mußte, daß Rossinisches Gegurgele und Meyerbeer'sches Geschnattere abgeschmackt auf der Bühne ist und weil das, was er, der Opern*dichter*, seinen Personen in den Mund legt, allerdings viel zu kostbar und bedeutungsvoll ist, als daß es durch musikalischen Unsinn verhunzt werden dürfte. Vor drei Jahren nun sprach der humane Kritiker über den Rienzi Wagner's sich auf folgende Weise aus: „die poetischen Effecte der Dichtung sind rein äußerlicher Art, das Pathos des Helden ist im eigentlichen Sinne des Worts ein hohles, die Anlage und der ganze Organismus des Werkes erscheint durchaus verfehlt; trotzdem ist die Dichtung zwar reich an dramatischen Effecten, aber der Dichter hat von dem, was ein Operntext leisten *soll*, nur eine dunkle Ahnung; die musikalische Bearbeitung offenbart nur Effecte der Instrumentation, keine Melodie, chromatische Fortschritte, Blechinstrumente, von denen man betäubt wird, harmonische Sequenzen, die unbegreiflich für das Gefühl sind; das erste Recitativ des Rienzi ist ein Ergebniß der trockensten Reflexion, so gesucht und unnatürlich, daß man ihm auch nicht den geringsten musikalischen Werth beimessen wird; es scheint, als habe Wagner den vollständigen Apparat musikalischer Construction zur Hand und als sei es ihm ein Leichtes, denselben anzuwenden, ungefähr wie ein geschickter Rechnenmeister mit Zahlen umzuspringen weiß; in Bezug auf die Sangbarkeit möchte vielleicht jedes Blatt der Partitur Verstöße enthalten; wenn die Aufgabe des Künstlers darin besteht, Formen ohne Genius künstlich in einander zu fügen, so hat Wagner die Aufgabe in vollstem Maaße gelöst." Die Humanität des Mannes an der Spree steigerte sich schließlich sogar bis zu einem Bedauern darüber, daß man überhaupt den „Rienzi" in Berlin zur Aufführung gebracht, da doch Wagner selbst erklärt habe, daß er die Grundsätze, nach denen diese Oper gearbeitet ist, verlassen und einen andern Weg (im Tannhäuser) eingeschlagen. Nun fällt es mir auch nicht im Entferntesten ein, dem „Rienzi" Wagner's hier eine unbedingte Lobrede zu halten, obschon es ein Leichtes sein würde, dem „Propheten" als Ganzes wie seinen einzelnen Theilen gegenüber aus dem „Rienzi" zu beweisen, wie unendlich hoch *nach jeder nur denkbaren Seite* hin diese älteste Oper Wagner's über dem neuesten Wunderwerke unserer über alle Beschreibung erhabenen Theaterkunst steht: ich wollte vielmehr nur zu einer Vergleichung der obigen Anführungen aus einer früheren „humanen" Kritik des Mannes an der Spree mit den obigen Anführungen aus seiner Prophetenliteratur auffordern und darnach einem Jeden überlassen, einen Schluß auf die Kritik und Humanität dieses Mannes zu ziehen. Doch ich falle in der That aus der Rolle, wenn ich von den Männern an Rhein und Spree, von dem schielenden Mädchen und der frommen Dame in einem andern Tone spreche, als in dem, durch welchen ich schon früher die Gunst der Schielerin in so hohem Grade auf mich zu lenken so glücklich war.

Eine Vergleichung des Wollens der beiden Flußanwohner führt nun zu eben so fruchtbaren als erbaulichen Resultaten. Bekanntlich redete der Mann am Rheine, um zu reden — zu reden um jeden Preis: der Mann an der Spree dagegen redet in Bezug auf den „Propheten", um zu loben — zu loben um jeden Preis, wie er in Bezug auf den „Rienzi" redete, um zu tadeln — zu tadeln um jeden Preis. Nicht ganz unpassend könnte man das Wesen des ersteren mit Constitutionalismus, das des letzteren mit Absolutismus bezeichnen. Der Constitutionelle entbehrt natürlich nicht nur jedes bestimmten Princips, sondern auch jedes bestimmten Zwecks: in einem Athem lobt und tadelt er, blos um zu reden. Der vollständigen Nutzlosigkeit seines Geredes gegenüber hat dagegen das Gerede des Absolutisten wenigstens einen Zweck, nämlich Meyerbeer zu loben und Wagner zu tadeln; selbst ein Princip muß man ihm zugestehen, das nämlich, welches ihn zum Lobe des „Rienzi" bestimmt haben würde, wenn Wagner zufällig Meyerbeer und zum Tadel des „Propheten", wenn Meyerbeer zufällig Wagner gewesen wäre. Ist nun gleichwohl der Mann am Rheine von der Wahrheit weniger weit entfernt, als der Mann an der Spree, so ist es doch höchst eigenthümlich, daß jener auf die ältesten Autoritäten zurückweist und die Verdienste an der Verfertigung des „Propheten" sorgfältig in ihre einzelnen Kategorien spaltet, während dieser die Meyerbeer'sche „Höhe der Kunst" nur erreicht, indem er über Beethoven und Berlioz hinausschwindelt und Scribe in dem „selbst-

schöpferischen Standpunkte" des Componisten aufgehen läßt. Bei alledem hat der Mann an der Spree den Vorzug, daß sich mit ihm wenigstens reden läßt: selbst streiten mag mit ihm, wer den Frieden weniger liebt, als ich, denn er er ermangelt nie, seine Behauptungen wissenschaftlich zu begründen, d. h. er weiß die Worte der Wissenschaft so zu drehen, daß sie seinem vorausbeabsichtigten Lobe oder Tadel gehorsamst dienen und daß, wer nicht selber denkt, einen erheblichen Argwohn gegen seine Entwickelungen nicht zu schöpfen vermag; auch giebt er die Möglichkeit anderer Standpunkte zu. Mit dem Manne am Rheine ist dagegen weder zu reden, noch zu streiten: er urtheilt nach Annahmen, die entweder nur in seiner Einbildung existiren oder die er aus irgend welchem musikalisch-ästhetischem Moder herausbuchstabiert; er läßt Alles gelten, glaubt aus Jedem etwas Gutes herausfinden zu können und damit auf dem einzig berechtigten Standpunkte zu stehen — auf jener goldenen Mittelstraße zu wandeln, die leider wohl in der Praxis vorhanden ist und ein klägliches Zeugniß von der Unvollkommenheit alles Irdischen abgiebt, in der Theorie jedoch als ein vollkommenes Unding erscheinen muß; mit ihm ist kein Fertigwerden und deshalb ist auch dem Kampflustigsten anzurathen, gar nicht erst mit ihm anzufangen. Dafür aber zeichnet sich der Mann am Rheine durch Ehrlichkeit aus; er glaubt wirklich an das, was er sagt — an die Vortrefflichkeit der Buchstaben und Noten, die er auskramt; er glaubt so fest an die alleinseligmachenden Eigenschaften seines Glaubens, daß er sich in Folge dieses Glaubens sogar bis zur thätigsten Unduldsamkeit gegen die „persönlichen Ueberzeugungen" Anderer versteigt. Das Gegentheil hiervon in Bezug auf den Mann an der Spree zu beweisen, ist freilich nicht möglich; man kann es nur vermuthen lassen aus Zusammenstellungen, wie sie oben geliefert worden sind.

Doch genug mit dieser vorläufigen Charakteristik, die von dem Gegenstande der gegenwärtigen Betrachtung nur ab, und in ein Thema führt, dem ich eine ganz selbstständige Behandlung zugedacht habe. Unter der Firma „Standpunkte" gedenke ich auf die fruchtbaren Kapitel „Beschränktheit des Gehirns" und „Erbärmlichkeit der Gesinnung" zurückzukommen und bei dieser Gelegenheit mich auch mit noch einigen guten Freunden an der Spree und an verschiedenen anderen Strömen des lieben Vaterlandes auseinander zu setzen.

Den Männern an Rhein und Spree muß hier nun noch ein Mann an der Elbe beigesellt werden, der auf eigene Faust, d. h. ohne den Beistand schielender Mädchen und frommer Damen, Geschäfte in Prophetenliteratur macht und als Verfasser eines Prophetenbüchleins schon früher von mir erwähnt wurde. Er hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen, 75 Blattseiten mit dem anzufüllen, was jeder einigermaßen Musikalische und Kunstverständige von selbst einer Vorstellung des Propheten entnimmt, was jedoch den Laien auch nicht im Geringsten interessirt: daran hat er hin und wieder eigene Bemerkungen geknüpft, die viel zu sehr zur Verherrlichung Meyerbeer's beitragen, als daß sie in der Meinung jedes Kunst- und Menschenkenners nicht als seine „innersten Ueberzeugungen" passiren sollten. Muß von diesen überzeugungsvollen Bemerkungen hier deshalb gänzlich abgesehen werden, weil man von ihnen in der Oeffentlichkeit gar wenig Notiz genommen hat und zur gefahrlosen Würdigung des Wollens des erstgeborenen unter den deutschen Psalmisten des falschen Propheten ein cordialeres Verhältniß zur heiligen Justiz gehört, als das ist, dessen der zeitgemäße Betrachter sich rühmen darf, so mag doch einer der speciellen Wünsche des Mannes an der Elbe ausdrücklich erwähnt sein — der nämlich, daß „Meyerberr sich einmal auf dem Gebiete der komischen Oper versuchen möge, wo er neu und ansprechend wirken dürfte." Ist dieser fromme Wunsch aus einer Betrachtung des „Propheten" hervorgegangen, so kann nur folgender Gedankengang auf ihn geführt haben: Bekanntlich soll der Prophet eine tragische Oper sein — nachträglich haben das die Männer an Spree und Rhein mit einem enormen Aufwand von tiefster Wissenschaft bewiesen; nicht minder bekanntlich ist die Musik zum Propheten oft sehr spaßhaft — das haben viele Leute mit gesundem Gefühle sogleich nach der ersten Vorstellung behauptet; erlebt man so etwas nun schon am dürren Holze, was muß man nicht am grünen erleben können, d. h. reizt die Musik Meyerbeer's schon in tragischen Situationen unwillkührlich zum Lachen, um wie viel mehr wird das nicht in komischen der Fall sein: folglich — — — ersuche ich den Componisten des Propheten im Namen derjenigen Theaterbesucher, die zwar sehr gern lachen, dabei aber auch auf äußeren Anstand halten, sich künftighin keinen Zwang anzuthun, sondern lieber gleich komische Opern zu schreiben.

Eine fernere Vergleichung zwischen den Propheten-Literaturen der Männer an Rhein, Spree und Elbe kann hier nur angeregt, nicht aber vorgenommen werden: wahrhaft rührend ist die Uneinigkeit dieser drei Leutchen. Da nun die Wahrheit stets eins und nur die Unwahrheit uneins ist, so — ergiebt das Uebrige sich von selbst.

Noch ein Büchlein hat die Propheten-Literatur aufzuweisen: „Meyerbeer's Prophet als Kunstwerk beurtheilt von E. O. Lindner". Der Verfasser desselben wird es mir verzeihen, daß ich ihn hier in einer Gesellschaft von sehr zweifelhafter Beschaffenheit mit auf-

führe: — es geschieht nur der leidigen Vollständigkeit wegen. Aus seiner Schrift spricht eine ganz bestimmte und wohlbegründete Anschauung, der sich zwar Vieles und sehr Erhebliches entgegenstellen läßt, wozu hier jedoch der Ort nicht ist; sein Wollen aber: „der Fortentwickelung der musikalischen Kunst förderlich zu sein" — wird bestens acceptirt.

Oeffentliche Urtheile über Werke der Kunst entspringen entweder den Begriffen von Kunst, die wirklich in der Menschheit leben, oder den zarten Rücksichten, welche Hungernde auf die angemessene Füllung ihres Magens zu nehmen gezwungen sind. Kann man von den Urtheilen der letzten Art natürlich nur im Scherze reden, so wird unter denen der ersten Art dasjenige das berechtigtste sein, welches aus dem höchsten und edelsten Begriffe hervorgeht. Unter den obwaltenden Umständen aber würde nicht leicht ein Einsichtsvoller daran denken, einem Machwerke moderner Kunstspeculanten gegenüber den höchsten Begriff geltend zu machen, wenn man von der anderen Seite nicht fortwährend versuchte, Scribe'sches Librettofabrikat für Dichtung, Meyerbeer'schen Tonausdruck für musikalische Wahrheit, Raffinement für Genialität und Pariser Kniffe für göttliche Kunst auszugeben.

Schließlich darf nicht unterlassen werden, auf eine höchst ergötzliche Folge der verschiedenen Standpunkte hinzuweisen, die von der Prophetenkritik eingenommen worden sind. Wer da kommt und die Verfertiger des neuesten Wunderwerks unserer über alle Beschreibung erhabenen Theaterkunst darüber belehren will, wie sie hier etwas falsch gemacht, wie dort etwas anders sein müsse, — der muß diese Verfertiger denn doch für ungeheuer dumm und sich selbst wahrscheinlich für ungeheuer gescheidt halten. Der zeitgemäße Betrachter darf sich rühmen, niemals weder an der Klugheit noch an der Grundsätzlichkeit der Kunstmacher vom Schlage der Herren Scribe und Meyerbeer gezweifelt zu haben. Für Kunstwerke aber, die selbst dem beschränktesten Kopfe gerechte Veranlassung zu den wesentlichsten Ausstellungen geben, wie für Künstler, denen jeder Zeitungsschreiber an Einsicht in das Wesen der Kunst überlegen ist, danke ich schön: ich habe zu hohe Begriffe von der Kunst und dem Berufe des Künstlers, als daß ich im Ernste von einem falschen Propheten reden sollte. Wer nun aber handelt anständiger gegen Meyerbeer — der ästhetische Kunstkritiker, der ihn durch seine Belehrungsversuche für noch geistesbeschränkter erklärt, als sich selbst durch sein nutzloses Verfahren, oder der zeitgemäße Betrachter, der auf jedem Blatte vom Lobe der Geistesgaben des Prophetencomponisten überfließt? —

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

R. Würst, Op. 14. Drei Charakterstücke für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Peters. 1 Thlr. 5 Ngr.

Diese drei Charakterstücke zeichnen sich durch fließende Melodie und zweckmäßige Behandlung der beiden Instrumente aus. Besonders ist die Violinstimme, als die herrschende, reichlich bedacht, und es gehört ein schon sehr geübter Spieler dazu, sie zu bewältigen. Das Pianoforte ist fast nur begleitend, aber diese Begleitung weicht sehr von dem gewöhnlichen Schlendrian ab, und bietet mehr, als man in der Regel bei derartigen Werken in ihr findet.

J. Steveniers, Op. 14. Les Regrets. Solo dramatique pour le Violon avec accomp. de Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

Der Componist giebt hier ein gut empfundenes Musikstück, für die Violine von nicht geringer Schwierigkeit, daher die Bemerkung unter der Violinstimme: Ce morceau demande à être éxécuté avec beaucoup d'entrain, de finesse et de puissance de son überflüssig ist, denn Spieler, die diese Eigenschaften nicht haben, werden sich von selbst nicht daran wagen. Die Pianofortestimme ist durchgehend begleitend und bewegt sich größtentheils in hergebrachten Figuren.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien
im Verlage von **C. Luckhardt** *in Cassel,*
versandt am 10. Februar 1851.

Eschmann, C., Was einem so in der Dämmerung einfällt. 12 charakteristische Tonbilder für das Pianoforte. Op. 8.
Heft 1. Erinnerung an F. Chopin — An Sie — Vesper. 20 Sgr.
Heft 2. Nachtfalter — Salon - Etude — Geistliches Lied. 20 Sgr.

Tanzalbum, Casseler, für Pianoforte für 1851. 4ter Jahrgang. 15 Sgr.
Inh.: Golde, A., Polonaise über das beliebte Lied von Gumbert: Die Thräne — Golde, A., Diana-Walzer — Bott, J. J., Hessischer Zapfenstreich-Galop — Scheidler, C. A., Schneeglöckchen-Polka — Golde, A., Winterfreuden-Galop — Bott, J. J., Wehmuthsklänge, Polka — Scheidler, C. A., Maiblumen-Walzer.

Volckmar, Dr. W., Hülfsbuch für Organisten. Vor- und Nachspiele für die Orgel mit und ohne Pedal.
Heft 1. 67 Vor- und Nachspiele. 2te Aufl. 20 Sgr.
Heft 2. 70 do. do. do. 3te Aufl. 20 Sgr.
Heft 3. 72 Choral-Vorspiele. 2te Aufl. 20 Sgr.
Heft 4. 72 do. do. 1 Thlr.

Neue Musikalien im Verlage von ***Fr. Hofmeister*** in Leipzig:

Ascher, Op. 3. L'Esperance. Nocturne p. Pfte. 10 Ngr.
— —, Op. 6. Danse slave. Morceau de Salon p. Pfte. 15 Ngr.
Chevillard, 6 Melodies p. Violoncelle av. Acc. de Pfte. Cah. 2. 22½ Ngr.
Kocipinski, Op. 13. Der Sänger in der Fremde (Spiewak w Obcéj stronie). Lied für Sopran mit Pfte. 15 Ngr.
Labitzky, Op 179. Die Industriellen. Londoner Balltänze, für Pfte. zweihändig 15 Ngr., vierhändig 17½ Ngr., für Pfte. im leichtesten Arr. 10 Ngr., f Violine mit Begl. des Pfte. 15 Ngr., f. grosses Orchester 1 Thlr. 15 Ngr., f. achtstimmiges Orchester 18 Ngr.
Meilhan, Op. 7. Mecanisme et Justesse. Die Schule der Geläufigkeit, in 16 Studien f. 1 Violine, mit Begl. einer zweiten. Cah. 1. 20 Ngr.
Vilbac, Renaud de, Op. 14. L'Exilé. Meditation p. Pfte. 10 Ngr.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

In Berücksichtigung der bevorstehenden sehr spät fallenden Ostern sollen am Conservatorium der Musik in diesem Halbjahre zwei Aufnahme-Prüfungen und Aufnahmen neuer Schüler und Schülerinnen stattfinden; die **erste** am 4. April, und die **zweite** am 24. April dieses Jahres. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik einzutreten wünschen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden, und an einem der vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungs-Commission im Conservatorium sich einzufinden.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine und gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht wird ertheilt von den Herren Organist C. F. Becker, Ferd. Böhme, Concertmeister David, Musikdirector Hauptmann, Professor Moscheles, Kapellmeister Rietz, Franz Brendel, Concertmeister Dreyschock, V. Herrmann, M. Klengel, Louis Plaidy, Musikdirector Richter, Mr. Vitale, Ferd. Wenzel; und erstreckt sich, theoretisch und praktisch, über alle Zweige der Musik, als Kunst und Wissenschaft. (Harmonie- und Compositions-Lehre, Pianoforte, Orgel, Violine etc., im Solo-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung; Solo- und Chor-Gesang, verbunden mit Uebungen im dramatischen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik, etc.; italienische Sprache und Declamation.) Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium und den hiesigen Musikalienhandlungen unentgeldlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1851.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. **№ 10.** Den 7. März 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Richard Wagner's „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen".

Mitgetheilt von T. U.

IV.

Die katholische Kirchenmusik.*)

Soll die katholische Kirchenmusik unter den bestehenden Zeitstimmungen zumal in der katholischen Hofkirche zu Dresden mit gerechtem Anspruche erhalten werden, so muß sie die fast gänzlich verloren gegangene Würde religiöser Erhabenheit und Innigkeit wieder erhalten. Papst Marzellus wollte im 16ten Jahrhundert die Musik gänzlich aus der Kirche verweisen, weil die damalige scholastisch-speculative Richtung derselben die Innigkeit und Frömmigkeit des religiösen Ausdruckes bedrohte. Palestrina rettete die Kirchenmusik vor der Verbannung, indem er diesen nöthigen Ausdruck ihr wieder verlieh; seine Werke, so wie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts schließen die Blüthe und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik in sich: sie sind nur für den Vortrag durch Menschenstimmen geschrieben. Der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik, war die Einführung der Orchester-Instrumente in dieselbe: durch sie und durch ihre immer freiere und selbstständigere Anwendung hat sich dem religiösen Ausdruck ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichsten Abbruch thut und von dem schädlichsten Einfluß auf den Gesang selbst wurde: die Virtuosität der Instrumentalisten hat endlich den Sänger zu gleicher Virtuosität herausgefordert, und bald drang der weltliche Operngeschmack vollständig in die Kirche ein: gewisse Sätze des heiligen Textes wie: Christe eleison, wurden zu stehenden Texten für opernhafte Arien gestempelt, und nach dem italienischen Modegeschmacke ausgebildete Sänger zu ihrem Vortrage in die Kirche gezogen.

Der Zeit, in der diese gänzlich verderbte und entweihte Richtung zur herrschenden geworden war, gehört die Einrichtung eines katholischen Hof-Gottesdienstes in Dresden an: von diesem Ausgangspunkte hat sich die Kirchenmusik in der hiesigen katholischen Hofkirche ausgebreitet, in dieser weltlichen Richtung fortgebildet. Durch Herbeischaffung kostspieliger Sänger, namentlich von Castraten, wurde den Componisten die Aufgabe gestellt, auf die Ausbeutung und Verwendung dieser Talente bedacht zu sein, und sämmtliche Kirchencompositionen, welche gegenwärtig noch den verwendbaren Vorrath für den musikalischen Gottesdienst ausmachen, gehören bis auf einzelne, hier und da, und in den einzelnen Theilen zerstreute, Ausnahmen, dieser mit Recht jetzt als verwerflich und den

*) Zu Dresden.

gesunden religiösen Geist geradezu verhöhnend erkannten Geschmacksrichtung an. Fügen wir dem nun noch hinzu, daß die Bedingungen welche für Dresden jene Compositionen hervorriefen, jetzt erloschen, daß nämlich die Sänger, zumal die Castraten, jetzt nicht mehr vorhanden sind, daß daher die für ihre Virtuosität berechneten einzelnen Gesangstücke, die Partien der Castraten namentlich, von Knaben stümperhaft vorgetragen werden müssen, so tritt das Widernatürliche, oft Empörende der Beibehaltung dieser Kirchenmusik mit Entschiedenheit heraus. — Als nächstes Mittel zur Abhilfe könnte vorgeschlagen werden, einige Sängerinnen in die Kirche einzuführen um die Castraten zu ersetzen: fernerhin das Repertoir der Kirchenmusikstücke selbst sorgfältig aus solchen Compositionen auszuwählen, welche jener schlechten Richtung am wenigsten angehören. Seitdem die Kirchenmusik durch Einführung der Orchester-Instrumente im Allgemeinen von ihrer Reinheit verloren hat, haben nämlich, nichts destoweniger die größten Tonsetzer ihrer Zeiten Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemeinem künstlerischen Werthe sind: dem reinen Kirchenstyle, wie es jetzt ihn wieder herzustellen aus so vielen Gründen an der höchsten Zeit wäre, gehören auch diese Meisterwerke dennoch nicht an: sie sind absolute musikalische Kunstwerke, die zwar auf der religiösen Basis aufgebaut sind, viel eher aber zur Aufführung in geistlichen Concerten, als während des Gottesdienstes in der Kirche selbst sich eignen, namentlich auch ihrer großen Zeitdauer wegen, welche den Werken eines Cherubini, Beethoven rc. die Aufführung während des Gottesdienstes gänzlich verwehrt. Wollten wir nun, indem wir aber immer noch auf volle Reinheit der Kirchenmusik Verzicht leisteten, diese Meisterwerke der Composition, z. B. durch Kürzungen, zu dem Gebrauch in unserer katholischen Hofkirche herrichten, so entstände in der Räumlichkeit unseres Chores selbst ein unüberwindliches Hinderniß. Der Raum, der für die Aufstellung des Orchesters und Chores uns gegeben ist, würde ohne einen gänzlichen Umbau und somit ohne Zerstörung der architectonischen Anlage des ganzen Schiffes, nicht in dem Maaße erweitert werden können, daß eine der nothwendigen Stärke des Orchesters entsprechende (für diese Compositionen aber unbedingt nöthige) Anzahl von Chorsängern Platz fände. **Die menschliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes**, nicht aber der instrumentale Schmuck, oder gar die triviale Geigerei in den meisten unserer jetzigen Kirchenstücke, muß **jedoch den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben** und wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, muß die **Vocalmusik** sie wieder **ganz allein** vertreten. Für die einzig nothwendig erscheinende Begleitung hat das christliche Genie das würdige Instrument, welches in jeder unserer Kirchen seinen unbestrittenen Platz hat, erfunden, — dies ist die Orgel, welche auf das Sinnreichste eine große Mannigfaltigkeit tonlichen Ausdrucks vereinigt, seiner Natur nach aber virtuose Verzierung im Vortrag ausschließt und durch sinnlichen Reiz eine äußerliche störende Aufmerksamkeit nicht auf sich zu ziehen vermag. Für die Aufstellung eines starken Sängerchores statt des Orchesters ist die uns überwiesene Räumlichkeit in der hiesigen katholischen Hofkirche ganz vorzüglich geeignet, und es muß die Wirkung seines Vortrages eine ungemein schöne und erhebende in diesem Gebäude sein, welches in seiner Akustik der ruhiger sich bewegenden menschlichen Stimme von größtem Vortheil ist, während das unruhiger sich bewegende Instrumentale von oft höchst nachtheiliger Wirkung für das Gehör und somit für das Verständniß der Musik wird, da der außerordentlich thätige Schall es verwischt und zur Dissonanz bringt.

Zwei Hindernisse stehen zunächst der Einführung der reinen Vocalmusik in unserer katholischen Hofkirche entgegen. Das erstere, durch einen geeigneten Entschluß der betreffenden Behörde sogleich zu beseitigende, besteht in der, für Herstellung eines guten und starken Chores nothwendigen Zulassung von Frauen, so wie in der Unmöglichkeit, dies Personale nur aus Mitgliedern des katholischen Kirchenverbandes zu stellen. Das zweite, erst mit der Zeit nach und nach zu überwindende Hinderniß, besteht in dem Mangel an Vorrath der nöthigen Kirchenstücke für reine Vocalmusik. Ihm kann nur nach und nach abgeholfen werden und es möge dafür folgendes Verfahren eintreten. Schon jetzt werden eine Anzahl geeignet erscheinender Compositionen Palestrina's und seiner Nachfolger ausgesucht: die Kapellmeister erhalten den Auftrag, die verloren gegangenen Ueberlieferungen für den Vortrag derselben nach künstlerischem Ermessen wieder herzustellen, diese Werke somit, wie dies erwiesener Maaßen sehr wohl möglich ist, zu der vollen Frische und Wärme religiösen Ausdruckes wieder zu beleben und für das Einstudiren in diesem Sinne Sorge zu tragen. — Aus einem weiter unten zu ermittelnden Fond werden an sämmtliche Componisten des Vaterlandes und Deutschlands überhaupt Preise für gute Kirchencompositionen im reinen Vocalsatz, zugleich auch für Auffindung älterer Kirchencompositionen mit zweckmäßiger Wiederauffrischung und Bezeichnung des Vortrages derselben, ausgeschrieben. — Bis nun mit der Zeit das Repertoir stark und mannigfaltig genug geworden ist, um den gesammten Bedarf eines Kirchenjahres damit auszufüllen, muß

der bisherige Bestand der Kirchenmusik in der Weise aufrecht erhalten werden, daß zunächst nur ausnahmsweise ab und zu der Dienst durch reine Vocalmusik mit verstärktem Chor versehen wird; in dem Verhältnisse nun, als der Vorrath von Vocalcompositionen anwächst und zugleich die jetzt bestehenden, nach und nach aufzuhebenden Contracte der bisherigen Kirchensänger sich auflösen, wird allmälig die jetzige gemischte Kirchenmusik, also auch die Mitwirkung des Orchesters dabei, gänzlich aus der Kirche zurückgezogen, um endlich der Vocalmusik und ihren Compositionen allein Platz zu machen. Das Orchester wird dagegen in größeren geistlichen Concerten genügend dazu beitragen können, im Verein mit dem vollen Chor die Meisterwerke der Kirchenmusik im gemischten Styl als eine selbstständige Musikgattung der Oeffentlichkeit vorzuführen, so daß mit dieser neuen Einrichtung nur das Schlechte, nicht aber das Gute, was in dieser Gattung geschaffen ist, verloren gehen wird.

Aus Prag.

Am 16ten Februar 1851.

Seit meinem letzten Berichte hatten wir einige Concerte, doch nicht allzuviele. Vor Allem erwähne ich das des Cäcilienvereins, welcher sein zweites Concert für diese Wintersaison gab. Wir hörten darin eine Symphonie von Haydn in Es, und die Cantate von Tschirch „eine Sommernacht auf dem Meere". Die Aufführung beider Nummern war bis auf einige kleine Mängel der Oboe in der Einleitung zur Symphonie recht gelungen und feurig. Haydn's ewig jugendfrische Weisen fanden viel Sympathien. Von dem zweiten Tonstücke können wir nicht Gleiches berichten. Die Erwartung, welche ein gekröntes Preiswerk erweckt hatte, wurde nicht befriedigt. — Die Arbeit ist allerdings gediegen, oft auch effectvoll — aber der abgebrauchte Stoff schadet zu sehr; Haydn, Mozart, Weber, Beethoven, David u. A. haben denselben verarbeitet — das ist Alles schon dagewesen. — Der Saal war übrigens gedrängt voll, wie sich überhaupt dem Cäcilienvereine jetzt die Theilnahme in dem Maaße zuwendet, als fast alle andern Institute hier bergab gehen, und vollends Novitäten uns nur von ihm gebracht werden. — Kurz darauf fand ebenfalls im Saale der Sophien-Insel ein Concert zum Besten der bedürftigen Techniker statt. Dasselbe bot allerdings einige interessante Nummern, z. B. eine neue Composition von Wilhelm Mayer: „der Traumkönig" von Geibel, für Sopran mit Orchester, und zwei hier noch nicht gehörte Ouvertüren, jene zu Adolph von Nassau von Marschner und Gaudeamus igitur von Schneider; aber das Programm war im Ganzen zu lang, und besonders die vielen Instrumental-Solo-Nummern ermüdeten den Zuhörer. Jene drei Nummern betreffend, so fand Marschner's Ouvertüre zwar bei einigen Musikern von Fach Beifall, aber nicht beim Publikum, besser sprach die Schneider'sche an, besonders bei dem zahlreich anwesenden Studenten-Auditorium. Mayer's Composition verräth viel Phantasie, ist sehr pikant, mitunter wirklich reizend instrumentirt, erinnert aber auch wieder allzusehr in ihrem ganzen Wesen an die Schöpfer des „Sommernachtstraum", „Oberons", „der Fee Mab" — Frau Botschon-Soukop sang die Solostimmen mit großem Beifalle, so wie sie auch noch fast am Schlusse des langen Concerts das bedeutend abgespannte Publikum durch den ausgezeichneten Vortrag eines neuen böhmischen Liedes von Heller „ulehceni" (Erleichterung, Text von Villani) zu enthusiasmiren wußte. Stürmisch gerufen, sang sie desselben Componisten „oci modré" (blaue Augen). Als eine ganz eigenthümliche und in mancher Beziehung wirklich staunenswerthe Erscheinung im Gebiete der Orchestermusik, darf ich die ungarische Kapelle des Hrn. Kalozdy nicht mit Stillschweigen übergehen. Diese nur aus funfzehn Mann bestehende Kapelle leistet, was Präcision des Zusammenspiels, Kraft und Feuer des Vortrags betrifft, wahrhaft Unglaubliches. Um so merkwürdiger wird dies, da sie Alles auswendig spielen, und fast nie des Dirigirstabs bedürfen. Mehrere unter ihnen, so namentlich der Pistonist und Violoncellist sind Virtuosen auf ihrem Instrumente. Ihr Programm besteht aus ungarischen Nationalweisen, Tanzstücken, Bruchstücken aus beliebten Opern, worunter auch Nationalopern, und einigen modernen Ouvertüren. Sie gaben hier auf der Sophien-Insel sieben oder acht Concerte, die sehr besucht waren, und fanden großen Beifall. Auch unser wackerer Violoncellist Hr. Träg und unser trefflicher Clarinettist Hr. Tscharowitz haben in dieser Zwischenzeit jeder ein Concert veranstaltet, und zwar im Saale beim E. H. Stephan. — Beide bewährten sich hierbei wie immer als Künstler ersten Ranges. Frau Botschon-Soukop sang auch in diesen zwei Concerten einige Lieder von Schumann, dann eines von Meyerbeer und eines von unserem geistreichen A. W. Ambros mit sehr großem Beifalle. — Die übrigen Ausfüll-Nummern waren minder bedeutend. — Mendelssohn's herrlichen Paulus haben wir vor den Weihnachtstagen auch wieder gehört. Leider konnte aber die diesmalige Aufführung von Seiten des Tonkünstlervereins nichts weniger als gelungen genannt werden. Mit Ausnahme Hrn. Emmigers, der an diesem Abende ausgezeichnet sang, gelang es Keinem der Mitwirkenden, rege Sympathie im Auditorium zu

wecken. Frau Stradiot-Mende trug allerdings rein und correct vor, allein dem Organ fehlte der wohlthuende Klang, der Schmelz, durch den die wundervolle Arie „Jerusalem, die du tödtest die Propheten" erst vollkommen zum Seraphs-Gesang wird. Hr. Kosing, sonst ein trefflicher Paulus, war nicht disponirt. Beim Orchester merkte man den Mangel an Proben.

Von der Sophien-Academie hört man jetzt gar nichts. Sie vegetirt nur kümmerlich. Die HH. Rumek, Köckert, Kral und Träg werden in der Fastenzeit wieder drei Quartettabende im Clam'schen Palais veranstalten. Die zehnjährige Venetianerin Serato producirte sich hier auf der Violine mit ausgezeichnetem Erfolge — ihr Spiel hat Seele.

Wenn ich von der Oper, die eigentlich Allem andern vorausgehen sollte, zuletzt spreche, so geschieht dies, weil ich von ihr nichts Erfreuliches, oder — wenn ich ganz offen sprechen soll — gar nichts zu sagen habe. Sie ist so herabgekommen, daß viele wahre Musikfreunde schon seit lange gar nicht mehr hineingehen. Zu diesen gehört seit der verunglückten Aufführung der „Entführung" auch ihr Referent. Der Prophet wird noch immer mit erhöhten Preisen gegeben, — in meinen Augen ein Unfug, den ich nie, auch bei wirklich ausgezeichneten Darstellungen — dem Principe nach billigen kann, und zu dem in diesem besondern Falle schon gar kein haltbarer Grund vorhanden ist, wenn man nicht ein Paar schöne Decorationen als die Hauptsache der Oper ansehen will. Die großen Ausstattungskosten, die so oft uns pomphaft vorgehalten wurden, sind gerade ein schwerer Anklagepunkt gegen die Direction; denn hatte sie wirklich die Mittel um 10—15000 Fl. auf Ausstattung für eine Oper zu verwenden, oder eigentlich zu verschwenden, so wäre sie wohl vor Allem verpflichtet gewesen, diese Summen zur Beseitigung der schreiendsten Mängel zu benutzen, als zur Bezahlung einer ordentlichen Primadonna, zur Herstellung eines tüchtigen, stimmbegabten Chores, zur Ergänzung der Lücken im Orchester u. a. m.

Leider ist aber auch unser Theaterpublikum selbst schon sehr demoralisirt (im ästhetischen Sinne nämlich), sonst würde eine solche Misère nicht länger geduldet, ja wohl gar noch von Vielen gut geheißen werden.

Unsere gewesene Primadonna, Frl. Großer, tritt dieser Tage nach längerer Pause zum ersten Male wieder in Pesth auf, und man ist hier sehr gespannt auf den Erfolg, da sie noch immer und mit Recht viele warme Verehrer ihres schönen Organs und ihrer nicht minder schönen Bühnengestalt zählt. Meine Ansicht war und ist noch immer die, daß die Direction à tout prix hätte die Großer und Küchenmeister engagiren sollen; gewiß wäre dann die Regie und das Publikum zufrieden gestellt worden — die bisher gebrauchten Palliativmittel haben uns schon in ein sehr schwer zu heilendes Siechthum versetzt. Noch melde ich Ihnen, daß in den letzten Wochen das Gerücht verbreitet war, Stöger werde wieder die Theaterdirection übernehmen. Eine Erfindung darf ich auch nicht übergehen, welche die Theaterdirection den Kabinetten abgelernt hat: sie hat nämlich ein, größtentheils durch ihre Subvention sich fristendes Blatt gegründet: „Salon" betitelt, in welchem sie mit einem sehr durchsichtigen Schleier von Parteilosigkeit, ihre aller Welt kundigen Gebrechen vertheidigen, und namentlich den Musikreferenten der Bohemia, den kenntnißreichen und unbestechlichen Hrn. Ulm, mit plumpen und gemeinen Ausfällen und schalen Witzeleien verunglimpfen läßt. Indessen wird kein Vernünftiger dadurch irre gemacht. Wollte der Himmel, dieser elende Zustand nähme bald ein Ende, wozu jedoch vor Ostern 1852 wenig Aussicht ist.

O—.

Aus Königsberg.

Sobolewski's Oper: „Ziska vom Kelch", zum ersten Male aufgeführt am 14ten Februar.

Seit längerer Zeit war die Erwartung unseres Publikums mit großer Spannung auf Sobolewski's neues Werk: Ziska vom Kelch, Oper in drei Acten nach Alfred Meißner's „Ziska", gerichtet, und mit Recht, denn sein „Seher von Khorassan" zeigte gegen seinen Vorgänger „Salvator Rosa" einen sehr bedeutenden Fortschritt, der sich namentlich in größerer Faßlichkeit der Ideen, in höherem Phantasiefluge, wie in bedeutenderem melodischen Inhalte kundgab. Die Hauptfehler des Componisten bestanden hauptsächlich in Maaß- und Formlosigkeit. Erstere zeigte sich besonders in dem übertriebenen Ausdrucke der Leidenschaften, wie in dem allzu starken Instrumentalaufwande, wozu noch die unnatürliche Behandlung der menschlichen Stimme kam, — die letztere dagegen entsprang aus einer allzu üppigen Phantasie, die sich zu frei erging, ohne von dem leitenden Verstande in den künstlerischen Schranken gehalten zu werden. Schönheiten waren auf Schönheiten gehäuft, Effecte auf Effecte, wodurch allerdings die Begabung des Componisten, seine große Gewandtheit in der musikalischen Technik, wie sein Genie in ein blendend helles Licht gestellt wurden, dem Werke aber die wahre Lebensfähigkeit genommen ward. Eine unglückliche Textunterlage war es noch vollends, welche das Werk in seiner Totalität, trotz aller musikalischen Schönheiten, für die Kunst überhaupt unfruchtbar machte. Begei-

sterung und Ordnung sind zwar an sich zwei sehr verschiedene Dinge, aber alle Begeisterung, alle noch so geniale Phantasie schafft ohne Ordnung kein Kunstwerk. Bei Sobolewski's starkem Streben aber, das so rein künstlerisch und edel ist, war wohl ein Fortschritt zu erwarten, denn in jedem schaffenden Künstler pflegt ein gewisser Grad von Selbstkritik zu stecken, die, wenn auch von der drängenden Gluth der Phantasie für den Moment unwirksam gemacht, doch nach Abschluß eines Werkes ihre Macht ausübt, ruhig über das Fertige reflectirt, und die gute Lehre aus der gemachten Erfahrung für das spätere Werk zieht. S. erschien bisher in allen seinen Werken als eine durch und durch geniale und originale Natur, er wäre berufen gewesen der stärkste Mann der heutigen Kunst zu werden, wenn nicht zugleich mit der Fülle des Genius auch eine gewisse zerstörende Gewalt in ihn gelegt wäre. S. ist zu reich begabt, es fließt über bei ihm, das Zuviel ist sein Verhängniß, weil er diejenigen Kunstgesetze, welche ewig sind, weil sie Naturgesetzen entstammen, nicht fühlt oder anerkennt. Nicht nur der Componist, sondern die gesammte Kunstwelt ist deshalb zu beklagen, indem sie in S. ein bedeutendes schöpferisches Talent zugleich gewann und verlor. Hätte S. seiner überfluthenden Phantasie den nothwendigen Damm der Kunstform entgegen zu setzen, so würden seine Schöpfungen bleibendes Leben und weiteste Verbreitung gewinnen. Gewiß würde ein besseres Opernbuch, wie strenge Wahl der Ideen S. bei der Schöpfung des „Ziska" dem rechten Ziele bedeutend näher gerückt haben, doch eben die nothwendige Selbstkritik geht S. ab; dieser völlig ungebundenen Natur fehlt der Sinn für Einheit und künstlerische Anordnung; S. schuf auch im „Ziska" eine Fülle von musikalisch-schönen Einzelnheiten, die jede für sich den reichbegabten und originalen Künstler bekunden, aber die Schöpfung in ihrer Ganzheit betrachtet ist unorganisch und unkünstlerisch, wozu das Opernbuch in seinem unlogischen Zusammenhange eine Hauptursache ist, indem kaum eine Scene sich natürlich aus der anderen ergiebt, nirgends ist Nothwendigkeit, Alles Willkür, die Menschen scheinen ganz zufällig historische Namen zu tragen, und nur dazu da zu sein, um zu singen. Daß dabei die gewaltigste Musik zu ihrer wahren Wirkung nie gelangen kann, versteht sich von selbst. Die Wahl des Stoffes überhaupt zu deuten, ist schwierig, da die Behandlung einen zu großen Einfluß auf die Wirkung ausübt. Die Opernbücher zu „Ferdinand Cortez" und den „Hugenotten" haben es bestätigt, daß weltgeschichtliche Begebenheiten unter geschickten Händen mit großem Erfolge in das Gebiet der Oper gezogen werden können. Vielleicht wäre auch aus „Ziska" bei einer etwas verständigen Bearbeitung eine wirksame Opernhandlung geworden, doch fehlt dem vorliegenden Opernbuche zu viel, um nur die schwächste Berechtigung zu haben, vor einem Publikum über die Scene zu gehen. Ein Hauptfehler ist der Mangel einer innerlich zusammenhängender Handlung. Ob der Held Ziska ein rein historischer oder ein noch so willkürlich umgeformter sei, ist gleichgültig, aber ein „Held" soll er doch sein, da er einem großen Werke den Namen giebt. In dieser Oper wird aber der „Held" zu einem unthätigen, schlaffen Menschen, der Nichts thut; deshalb geschieht auch eigentlich Nichts; denn Ariensingen und buntes Chorgewimmel sind nicht Thaten. Ziska, der Sieger in dreizehn Schlachten und hundert Gefechten, der sogar als blinder Greis noch ein furchtbarer Schlachtenlenker war, was ist er in diesem Opernbuche? Er will mancherlei und thut nichts; dagegen thun Andere etwas für ihn: es trifft ihn ein Pfeilschuß, man vergiftet ihn, und gewinnt Prag für ihn. Zuletzt stirbt er, und das ist zugleich seine erste und letzte höchst unfreiwillige That. — Daß bei solchen unthätigen Hauptpersonen alle Uebrigen zu Nullen herabsinken müssen, liegt wohl am Tage. Am Schlusse wird die dramatische Gerechtigkeit zu einer wahnsinnigen Furie, indem sie den gutherzigen (!) Ziska und seine unschuldige Schwester Wanda mordet, während Renatus (der kaiserliche Bischof), ein wahres Menschenscheusal, zusieht. Diese Vergiftungsscene ist eine dramatische Missethat, die man mit innerer Empörung ansieht. Der Chor bringt, wenn auch nur durch rein physische Mittel (durch äußerliche Bewegungen), einiges Leben auf die Scene, die im Wesentlichen nichts Anderes vorführt, als eine Reihe zusammengestellter lebender Ziska-Tableaux mit Musik. Die Verse des Textes sind häufig Alfred Meißner's Ziska-Gedichte wörtlich entnommen, und sind überhaupt weit über allen sonstigen Opernpoesien erhaben.

(Schluß folgt)

Leipziger Musikleben.

Sechszehntes, siebenzehntes und achtzehntes Abonnementconcert. Sechstes Concert der Euterpe.

Nach längerer Zeit hörten wir Frl. Hermine Haller wieder; sie war durch eine schwere Krankheit bisher von dem öffentlichen Auftreten abgehalten worden. Wir haben schon früher die Leistungen dieser jungen Dame lobend anerkannt und können das auch jetzt. Frl. Haller hat von Natur eine schöne, bieg-

same Mezzosopranstimme, gute Tonbildung und einen sehr lebendigen und seelenvollen Vortrag, nur ist jetzt in Folge der Krankheit die Stimme noch zu sehr angegriffen, besonders in den höheren Registern, so daß wir in dem Interesse der Sängerin selbst wünschten, sie möchte sich erst noch vollständig erholen und das öffentliche Singen nur kurze Zeit noch sein lassen, bis sie wieder im vollen Besitz ihrer Stimmmittel ist. Sie sang in dem sechszehnten Concert die Kirchenarie von Stradella und Scene und Arie (ah perfido) von Beethoven, im siebenzehnten die Arie: „Höre, Israel" aus Mendelssohn's Elias und mit obligater Clarinette den „Hirt auf dem Felsen" von Franz Schubert, in welch' letzterem Stück der meisterhafte Vortrag der Clarinettenpartie durch Hrn. Landgraf nicht unerwähnt bleiben darf. An Solovorträgen hörten wir im siebenzehnten Concert die des Hrn. Ignaz Tedesco aus Prag — im sechszehnten Concert fehlte das sonst übliche Solo und es wurde an dessen Stelle Gade's Ouvertüre „im Hochlande" gegeben. Hr. Tedesco rechtfertigte vollkommen seinen bedeutenden Ruf als Pianist; er hat einen vortrefflichen Anschlag, spielt äußerst correct und trägt mit Leben und Feuer vor. Weniger haben uns seine Compositionen zugesagt und besonders müssen wir das von ihm gespielte Concert als ein durchaus verfehltes Werk bezeichnen; es kann höchstens gelten, um die Virtuosität des Spielers zur Darstellung zu bringen. Die kleineren Salonstücke, welche Hr. Tedesco vortrug: Adieu à Vienne, Wiegenlied von C. M. v. Weber (von Hrn. T. für Pianoforte übertragen) und Souvenir de Bohême stehen eben nicht höher als die meisten derartigen Erzeugnisse. Von Seiten des Publikums ward dem Künstler ein lebhafter Beifall. — Außer der schon erwähnten Ouvertüre von Gade brachten die beiden Concerte an reiner Orchestermusik die Symphonien in B-Dur von Beethoven und in D-Dur von Haydn, ferner Ouvertüre, Scherzo und Finale von R. Schumann (Op. 52), die Ouvertüre zur Zauberflöte und am Schluß des siebenzehnten Concertes als Pietätstribut gegen den kürzlich verstorbenen Spontini die Ouvertüre zu dessen Oper Olympia. Die Ausführung dieser sämmtlichen Tonstücke ließ nichts zu wünschen übrig.

Die Ouvertüre zur Braut von Messina von Friedrich Schneider eröffnete das achtzehnte Abonnementconcert, ein durchaus schönes Werk, würdig dem unsterblichen Schiller'schen Trauerspiele, großartig und edel, wie es ein solcher Stoff verlangt, ein vollständiges Bild des halb antiken, halb romantischen Dramas. Außerdem wurde an reiner Instrumentalmusik in diesem Concert gegeben, die Symphonie Nr. 4 in A-Dur von Mendelssohn und die Ouvertüre zu Egmont, wie gewöhnlich im Gewandhause mit großer Meisterschaft. Der Gesang war wieder durch Frl. Haller vertreten: sie sang die Vitellia-Arie mit obligatem Bassethorn aus Titus und die große Arie aus der Jessonda. Die Sängerin schien uns an diesem Abende mehr als in den früheren Concerten bei Stimme zu sein, und wenn sie auch den Anforderungen, die man an den Vortrag dieser beiden Arien stellen darf, nicht in allen Stücken genügte, so verdienen doch ihre Leistungen die gerechteste Anerkennung. Hr. Georg Mertel spielte das äußerst schwierige Pianoforte-Concert von Chopin in E-Moll und zeigte sich dabei als nicht unbedeutender Virtuos, der auch gut aufzufassen versteht. Besondes sprach der zweite Satz durch den sehr gelungenen Vortrag an.

Im sechsten Concert der Euterpe hörten wir als Sängerin Frl. Minna Stark. Die junge Dame hat eine jugendlich frische Stimme und gute musikalische Bildung, und sicher hätte sie mehr Anerkennung gefunden, wenn sie eine andere weniger schwierige Arie gewählt hätte, als die aus Fidelio mit den obligaten vier Hörnern. Es ist dies ein Tonstück, zu dem eine vollkommene Meisterin des Gesanges erforderlich ist, denn nur eine solche vermag diese gewaltige Musik so wiederzugeben, wie sie Beethoven empfunden hat. Die beiden Lieder von Wettig und Mendelssohn, welche die Sängerin außerdem vortrug, gelangen ihr viel besser. — Hr. Theodor Hentschel, ein früherer Schüler des Prager Conservatoriums, spielte das Weber'sche Concertstück und zwei kleinere Salonstücke eigener Composition. Er erwarb sich, namentlich durch das erstere, sehr lebhaften Beifall, den sein glänzendes, dabei sauberes und correctes Spiel verdiente. Sicher würde sein Vortrag sich noch mehr und schöner entfaltet haben, wenn sich das Pianoforte ihm weniger widerspenstig gezeigt hätte. Hr. H. ist gewohnt, auf Instrumenten mit deutscher Mechanik zu spielen, hier aber mußte er sich eines englischen Concertflügels bedienen und dies mochte ihn bedeutend stören. — Die das Concert eröffnende Ouvertüre zum Wasserträger und die Pastoralsymphonie gingen diesmal sehr gut, besonders gab die Symphonie reichlichen Ersatz für die Störungen im ersten Theil des Concertes.

F. G.

Kleine Zeitung.

Bremen. Das siebente Privat-Concert brachte uns von Orchester-Sachen nebst der Symphonie Nr. 1 von Beethoven die Ouvertüre zu Figaro und die zum Oberon, ganz vortrefflich unter Riem's Leitung ausgeführt. Frau v. Kunstl-Hoffmann sang mit Virtuosität eine Arie von de Beriot und die herrliche aus Titus von Mozart. Hr. Böttger,

ein talentbegabter Violinspieler, trug recht wacker die Gesangsscene von Spohr vor. Tedesco, der vor einigen Wochen in einem eigenen Concerte im Theater enthusiastischen Beifall erregte, spielte „Oberons Zauberhorn" von Hummel, von eigenen Compositionen „Rastlose Liebe", Weber's Wiegenlied umschrieben, und Souvenir de Bohéme. Tedesco's Spiel schleicht sich in die Seele des Hörers ein, man wird dem liebenswürdigen Spiel immer mehr geneigt, je öfterer man es hört; bei dem Glanz seines Vortrages, der ausgebildetesten Technik, bleibt sein Anschlag immer fein, elegant und elastisch.

Königsberg. Der hiesige Tonkünstler-Verein hat eine „Monatsschrift für Musik" gegründet. Seit Januar erscheint sie; Dr. Zander ist Redacteur, die Musik- und Buchhändler Pfitzer und Heilmann die Verleger, die Mitglieder des Vereins die unbezahlten Mitarbeiter. Monatlich erscheint ein Bogen, das Abonnement beträgt fürs Jahr 20 Sgr. — Der Componist des „Ziska", Musikdir. Sobolewski, hat für seine Oper eine sehr besuchte Benefizvorstellung und einen silbernen Pokal erhalten. — Die Soiréen für Kammermusik der HH. Marpurg und Schuster sind beendet. In einer der letzten wurde ein Trio (Manuscript) von Louis Ehlert trefflich executirt. Das schöne Werk sprach lebhaft an, wie Alles von Ehlert. L. K.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Mad. de la Grange hat in Stettin als Rosina und Lucia sehr gefallen.

Frau Palm-Spatzer gastirte kürzlich mit vielem Erfolg in München.

Der König von Preußen hat der pensionirten Sängerin Frl. Marx die Erlaubniß ertheilt, unbeschadet ihrer Pension Gastrollen geben zu können.

Dem. Poinsot, eine Schülerin Duprez's, wird demnächst in der großen Oper zu Paris als Rachel in Halevy's Jüdin debütiren.

Musikfeste, Aufführungen. In München wird nächstens ein großes Concert im königl. Hof- und Nationaltheater zum Besten der Wittwe Kreutzer's stattfinden. Viele Dilettanten werden sich dabei betheiligen.

Vermischtes.

Marie Wieck wird in Leipzig am 17ten März ein eigenes Concert veranstalten.

Zur Gedächtnißfeier Spontini's gab man im Opernhause zu Berlin eine Hymne von dem verstorbenen Meister und die Vestalin.

Als kürzlich eine chinesische Flottille in St. Helena war, führten die Chinesen daselbst ein Concert und ein Schauspiel auf. Das Concert soll für europäische Ohren gräßlich gewesen sein, das Schauspiel war eine chinesische Uebersetzung von Scribe's Vaudeville: Michel und Christine.

Kürzlich stand Frau v. Bouché, die Gattin eines ehemaligen baierischen Officiers, wegen Bettelns und Widersetzlichkeit gegen die Schutzmannschaft in Berlin vor Gericht. Dieselbe hatte früher in Italien unter einem fremden Namen als Sängerin Gold und Lorbeern geerntet, nach dem Tode ihres Mannes jedoch sich einem lüderlichen Lebenswandel ergeben und war so immer tiefer gesunken.

Die längst erwartete Oper Paquita von Dessauer ist endlich im Kärnthnerthor-Theater in Wien mit großem Erfolg in Scene gegangen.

Ebendaselbst hat Weber's Oberon wegen der mangelhaften Besetzung nur vermöge der neuen Decorationen gefallen.

In München soll der Prophet wegen subversiver Tendenzen verboten worden sein.

Die italienische Oper in Athen ist mit Bellini's Puritanern eröffnet worden.

Der bekannte Flöten-Ritter will die Londoner Industrie-Ausstellung benutzen, um den Engländern wie ihren Gästen etwas vorzublasen.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 87. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Nr. 16 der nachgelassenen Werke. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 2 Thlr. 20 Ngr.

Es liegen uns von diesem Werke nur die einzelnen Stimmen vor; wir können also kein erschöpfendes Urtheil darüber geben, und nur so viel sagen, daß die Motive durchgehend

edel und würdig sind — für das Uebrige spricht der Name des Componisten.

Ferd. Böhme, Divertissement pour Violon avec accomp. de Piano. **Amsterdam, Th. J. Roothaan. 1 Thlr. 17½ Ngr.**

Dieses Divertissement besteht aus einer ziemlich langen Einleitung und einem Thema mit Variationen; es ist in dem älteren Style geschrieben, und zeigt durchgehends eine gewisse Solidität, die man in neueren derartigen Werken leider zu sehr vermißt. Die Principalstimme ist effectvoll und mit Kenntniß geschrieben; der Pianofortebegleitung sieht man es an, daß sie Arrangement ist, da das Werk jedenfalls ursprünglich mit Orchesterbegleitung geschrieben ist. Wir machen Freunde eines soliden Violinspieles auf dieses Erzeugniß eines sachkundigen Violinisten aufmerksam.

J. Franco-Mendes, Op. 43. Deux Mélodies pour le Violoncelle avec accomp. de Piano. **Amsterdam, Th. J. Roothaan. 1 Thlr. 8 Ngr.**

Der Componist giebt in diesem Werkchen zwei ansprechende und gesangvolle Melodien, welche, obgleich ohne Schwierigkeiten gesetzt, dennoch einen Violoncellisten verlangen, der mit Ausdruck und Gefühl spielt. Die Pianofortebegleitung ist nicht gewöhnlich, und nicht ohne Schwierigkeiten.

J. Franco-Mendes, Op. 16. 1er Quintetto pour 2 Violons, Viola et 2 Violoncelles. **Amsterdam, Roothaan. 2 Thlr.**

Es liegen uns von diesem Werke nur die einzelnen Stimmen vor; so viel wir aber daraus haben sehen können, ist guter Fluß der Melodien und geschickte Handhabung der Mittel in dem Ganzen.

Intelligenzblatt.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. | № 11. | Den 14. März 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Eugen Petzold, Op. 17. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Klemm. Pr. 17½ Ngr.

Ein Heft Lieder, die sich zunächst durch ihre Einfachheit und Sangbarkeit Freunde gewinnen werden, sodann aber auch durch ein sinniges Wesen und eine gewisse Frische, ob sie schon mehr im Salonstyl, doch im edleren, gehalten sind. Wendungen und Gänge erinnern hier und da an Aehnliches, doch werden sie weniger als anderwärts auffallen, da ihr ganzes Wesen ein sinnvolles Gepräge hat. Nr. 1, Herbstlied, ist recht anmuthig, weniger bedeutend in der Erfindung. Nr. 2, Liebesfrühling von Lenau, erhebt sich mehr zu einer poetischen Auffassung, die Melodie erhält mehr Inhalt, wenn auch, was nicht dem Gedichte gemäß ist, ein elegischer Zug durch das Ganze sich hinzieht, statt eines durchweg laut aufjauchzenden Jubels, der aus dem Gedichte schallt. Nr. 3, Heimkehr von Oser, trifft den gemüthlichen Ton des Gedichtes, läßt im zweiten Theile aber bedeutende Anklänge durchblicken. Nr. 4, Ständchen von Simrock, ist in seinem lieblichen Schmucke recht wohl gelungen, nicht füßlich, wie öfters, sondern frisch und gesund. Nr. 5, Abendstern von Hoffmann v. Fallersleben, ist ein recht gelungenes Bild, duftig und zart, kindlich und herzlich. Nr. 6, Abendfeier von Em. Geibel, wenn auch nicht in der Erfindung hervorstechend, doch von guter Auffassung und ausdrucksvollem Gesang.

P. v. Lindpaintner, Op. 148. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 22½ Sgr. Auch einzeln zu haben.

Der Standpunkt, den diese Lieder einnehmen, dürfte mehr als ein dilettantischer bezeichnet werden, wenn schon ihre Behandlung, trotz der Einfachheit, die fertige Hand verräth. Die Melodien haben durchweg gute, fließende Sangbarkeit, aber ihr Inhalt giebt eben das zu erkennen, was man mit „dilettantisch" bezeichnet. Abgesehen von dem rein sinnlich-melodischen Element derselben bieten sie auch nichts Neues, sondern lassen vielmehr bald an dieses, bald an jenes Lied Anklänge bemerken. Doch sei es fern, sie deshalb als solche hinzustellen, „an denen nichts ist"; allerdings ist etwas an ihnen, nur nicht das, was die Kritik von einem guten Liede zu fordern berechtigt ist. Freunde werden sie sich gewinnen; denn der Sinn ist verschieden genaturet; der geschätzte Meister will sie vielleicht selbst blos als ganz anspruchslose Blümchen, die einem kühleren Dämmerungsstündchen ihre Entstehung verdanken, betrachtet wissen. Es sind folgende: „Heimliche Liebe" von Herb. Rau, etwas à la Charles Voß gehalten; ein Gondellied, „Mutter Maria, bitte

für mich", welche letztere Worte als ein modernes religioso den Refrain bilden — klingt, als wenn Jemand einen einstudirten Dank abstattet; „des Gefangenen Wunsch" klingt so, als wenn ein flotter Bursche sänge, dem die ganze Welt offen steht; „die Thräne" hat Empfindung, nur eine etwas zu vage; „Warnung" hat recht frisches Leben, nur dämpft der Schluß in seiner verzwickten Fermate den Effect; „Vergiß nicht mein" zeigt sich in seinem schlichten Gewande recht natürlich.

F. W. Markull, Op. 24. Drei Gedichte von Eichendorff für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 15 Sgr. Einzeln zu haben.

Nr. 1, „der letzte Gruß", hat schöne Auffassung, die dem Dichter in seinen Intentionen folgt und in einer gewählten Sprache die Empfindungen ausspricht; weniger gelungen ist Nr. 2, „Ständchen". Die Bedeutung des Gedichtes hat der Componist in sofern schon verfehlt, als er es als Ständchen auffaßte, während es blos die Beschreibung eines Ständchens ist; sodann ist der elegische, fast tief melancholische Ton, der über das Gedicht ausgebreitet ist, verfehlt; es enthält die Melodie einen entschieden vorwiegenden italienischen Charakter, der nach Theatereffecten schmeckt. Nr. 3, „der Wanderer", ist wieder gut getroffen in seinem frommen Ausdrucke und der Wahrheit der Empfindung. Zwei Declamationsverstöße, in denen die stumme Endsilbe eine Betonung erhält, muß ein geübter Sänger zu verdecken suchen.

B. Molique, Op. 39. Sechs geistliche Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung nach Psalmen, mit unterlegten deutschem Texte. Zweites Heft. — London, Ewer und Comp. Leipzig, Leede. Preis 22½ Ngr.

Ueber die Vortrefflichkeit dieser Gesänge ist schon bei der Anzeige des ersten Heftes gesprochen worden. Es reiht sich dieses zweite Heft dem ersten in demselben Geiste an. Es spricht aus ihm ein reiner Sinn, der von Wahrheit und Wärme der Empfindung getragen wird und daher wohlthuend wirkt; verschmähend alle äußeren Effectmittel, wie sie die moderne geistliche Musik zu ihrer eigenen Vernichtung bietet, strebt er nur dem Einen nach, den religiösen Ausdruck in sinnvoller Darstellung zur Geltung zu bringen. In diesem Hefte finden sich wieder drei, noch Psalm 145, 69, 116. Ohne dem einen oder dem andern einen Vorzug einzuräumen, sei nur bemerkt, daß auf den ersten von diesen (145) der Mendelsohn'sche Lobgesang etwas influirt hat, der letzte dagegen sich selbstständiger zeigt und die meiste Gedankenenergie entwickelt. Zu erwähnen sei nicht vergessen eine durchweg sinnvolle Declamation, sodann noch eine Begleitung, wie sie dem Geiste dieser Lieder angemessen ist; nirgends überflüssiger Ballast, einfach, dabei aber alles so technisch fertig, daß man eine kunstgeübte Hand alsbald erkennt, die an den Vorbilden einer mustergiltigen Zeit ihre Studien gemacht hat.

Em. Klitzsch.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Wilh. Tschirch, Eine Nacht auf dem Meere (gekrönte Preiscomposition). Nr. 2, Glückliche Fahrt. Nr. 3, Heimath und Liebe. — Berlin, Bote und Bock. Pr. à 7½ Sgr.

Da mir nicht das ganze Werk vorliegt, sondern nur die zwei aus dem Zusammenhange gerissenen Gesänge, so läßt sich über sie nur als solche ein Urtheil fällen, nicht aber wie sie zu dem Ganzen sich verhalten. Beide, das erstere ist Duett zwischen Tenor und Baß, enthalten gute Musik, d. h. sie geben dem Texte gemäß sinnvollen Ausdruck der Empfindungen, ohne jedoch Höheres und besonders Charakteristisches anzustreben; sie halten sich in einer Sphäre, die die Popularität für sich hat, ohne nach unten hin Concessionen zu machen, sind jedoch von gesundem und frischem Gefühlsausdrucke beseelt, der den Mangel an selbstständigerer Erfindung ersetzt. Das letztere, ein Lied für Tenor, wird namentlich noch durch eine wirksame und in allen drei Versen wechselnde Instrumentalbegleitung gehoben.

Siegfried Saloman, Op. 14. Fünf Lieder für vier Männerstimmen. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. complet 25 Sgr. Partitur 10 Sgr. Stimmen 15 Sgr.

— — —, Op. 15. Fünf Lieder für vier Männerstimmen. — Ebendaselbst. Pr. 25 Sgr.

Von diesen beiden Heften ist das erste, Op. 14, das bessere, in sofern die Melodien mehr Frische haben und einen natürlicheren Zug; das letztere, Op. 15, gewinnt weniger auch diese Eigenschaften. Im Allgemeinen erheben sich beide Hefte nicht über das Niveau der Mittelmäßigkeit; es sind zwar mehrere darunter,

die durch ihr freundliches und heiteres Wesen ansprechen, allein es mangelt ihnen jenes Besondere, wodurch sie sich von Andern ihres Gleichen unterscheiden. Beide Hefte stehen zu den Liedern des Componisten in sehr ungleichem Verhältniß. Während er in den Liedern eine gewisse Selbstständigkeit neben mehreren anderen guten Eigenschaften zeigt, verschwimmen diese Männergesänge mehr in eine unbestimmte Farbe, die Tausende von Männergesängen an sich tragen. Ihre leichte Ausführbarkeit jedoch und ihre Faßlichkeit wird ihnen Freunde gewinnen, welches zu verhindern diese Zeilen keineswegs gesonnen sind, wenn sie im Interesse der Wahrheit und von einem andern Standpunkte aus minder günstig sich äußern konnten.

Carl Richter, Op. 3. Vier Lieder für vierstimmigen Männergesang. — Berlin, Damköhler. Pr. 1 Thlr.

Nehmen diese Lieder auch nicht hinsichtlich der Erfindung eine höhere Stufe ein als die vorher besprochenen, so zeigen sie doch, daß der Componist, noch jung der Opuszahl nach, nicht ohne Talent ist und mit einer gewissen Leichtigkeit die Form zu behandeln versteht. Im Ganzen herrscht eine monotone Farbe in ihnen, die auch nicht durch etwaigen harmonischen Reiz verdeckt wird. Das nationale Element das er bald mehr bald weniger (es sind schottische Texte) durchleuchten läßt, vermag auch nicht völlig diesem Mangel abzuhelfen. Im „Trinklied", Nr. 2, will's zu keinem rechten Humor kommen; es ist, als wenn die Zecher verstimmt wären; bei einem Theile geht's etwas lustig her, aber ein anderer scheint mürrisch darüber zu sein und nur wegen des guten Anstandes mitzuthun. Das beste Stück ist Nr. 4, „Mein Herz ist im Hochland", das in seinem H-Dur Satze eine charakteristische Melodie mit der meisten nationalen Farbe giebt; der Satz in H-Moll laborirt etwas an Monotonie, es scheint, als habe der Componist den Faden verloren, wozu er wahrscheinlich dadurch verleitet worden, daß er den anderen Versen eine melancholische Farbe geben wollte, die freilich, wenn auch durch das Gedicht veranlaßt, in Mattheit übergeht.

Em. Klitzsch.

Aus Dresden.

Am 5ten Januar wurden wir durch eine „rettende" Hauptthat unseres Opernheilandes beglückt: man gab den „Don Juan", neu und mit Recitativen einstudirt von Karl Krebs, dem „Menschen, Componisten und Dirigenten".

Was zunächst diesen „Menschen, Componisten u. s. w." anbelangt, so habe ich bisher wohl immer zu erwähnen vergessen, daß derselbe von der Theaterdirection mit den höchst eigenthümlichen Begriffen von Kunst gegen einen jährlichen Gehalt von nahe an zweitausend Thalern und ein Umzugsgeld von mehreren hundert Thalern der freien Reichsstadt Hamburg abgekauft worden ist. Die letztere Summe ist natürlich aus einem für Gratificationen an Kapellmitglieder vorhandenen Fond geflossen, zu dessen Inanspruchnahme bisher nur besondere Bedürftigkeit oder besondere Verdienste berechtigten. Aus dem Umstande, daß diese besondere Bedürftigkeit oder dieses besondere Verdienst nicht selten durch Gaben von funfzehn Thalern anerkannt wurde, ist zu entnehmen, welch einen hohen Grad von Bedürftigkeit oder von Verdienst der „Mensch u. s. w." von Hamburg nach Dresden mitgebracht haben muß. Der arme Einhundertundfünfzigthalerteufel, der mir mit dieser rührenden Geschichte zugleich im Vertrauen entdeckte, wie er (aus leicht begreiflichen Gründen) schon vier bis fünf Mal „umgezogen" sei, ohne eine Gratification erhalten zu haben, floß bei dieser Gelegenheit fast über von den Gefühlen der Liebe und Ergebenheit für seinen neuen Vorgesetzten. Wie sonderbar die Menschen doch sind! Da frage ich: wer in aller Welt würde eine Gratification von mehreren hundert Thalern wohl ausgeschlagen haben, wenn sie ihm geboten worden wäre? — Man sagt hier übrigens, die äußerst interessante und höchst geistreich geschriebene kleine Broschüre, welche jenem „Menschen u. s. w." die Wege von Hamburg nach Dresden, — leider nur nach Dresden und nicht „nach Paris oder Wien" geebnet habe, sei eine Selbstbiographie, die nur in Folge einer übertriebenen Bescheidenheit ihres Verfassers den falschen Namen „Christern" auf dem Titel trage; man setzt hinzu, der wahre Träger dieses Namens, ein harmloser Hamburger Literat und Erzfeind unseres „Menschen u. s. w.", sei auch wegen Mißbrauch seines Namens gegen den wahren Verfasser der Broschüre klagbar geworden: doch kann ich das nicht verbürgen. Mit der übertriebenen Bescheidenheit hat es übrigens seine vollkommene Richtigkeit: jede Zeile der kleinen Broschüre giebt ein Zeugniß davon. Wer von sich selber zu behaupten vermag, „in Italien geboren wäre er ein zweiter Rossini geworden; Spontini könne er als Componist wohl sein, wenn er nur wolle; das deutsche Lied habe er gehoben und dramatisch veredelt und ihm einen frischen geistvollen Schwung eingehaucht; seine Lieder aus den Jahren 1839—41 seien nicht nur seine besten, sondern überhaupt die besten ihrer Art; seine „süße Bell" sei Beethoven's „Adelaide" an die Seite zu setzen; die melodisch-harmonische Fülle

und der rhythmische Reichthum seiner Gesangscompositionen könne eine Fundgrube für Andere werden, wenn seine melodische Sprache überhaupt nur nicht zu ätherisch (wie der ganze „Mensch") für die formelle Nachahmung sei; er schreibe in seinem eigenen Style — in einem Style, der weder die dünne Zerflossenheit der Musik Marschner's, noch das Schwerfällige und oft etwas trivial Schwülstige der Musik Reissiger's habe; wie über Beethoven und Carl Maria v. Weber, so werde Mancher nach Jahren über ihn zu berichtigen haben": — wer dergleichen von sich selber zu behaupten vermag, der muß wahrhaftig eine noch mehr als blos übertriebene Bescheidenheit besitzen. — Neuerdings habe ich auch in Erfahrung gebracht, daß der Besitzer dieser noch mehr als blos übertriebenen Bescheidenheit hier mit jenem Vorbehalte des sächsischen Staatsdienergesetzes angestellt ist, nach welchem die ersten beiden Jahre der Anstellung gleichsam nur als Probejahre zu betrachten sind: als Probejahre, nach deren Verlauf die definitive lebenslängliche Anstellung erst erfolgt. Gerechter Gott, — werden hier die freien Reichsstädter ausrufen — dann sind wir ihn ja noch gar nicht einmal gründlich los; dann kehrt er vielleicht bald wieder zurück, besonders wenn es — wie man hören muß — mit der Stimme der Frau Kapellmeisterin so mißlich steht. Fürchtet nichts, ihr guten nordischen Seelen, ich garantire euch eine ewige Ruhe vor dem „Menschen u. s. w." Zwar stehe ich den hiesigen Theaterverhältnissen sehr fern und vermag über die Dinge hinter den Coulissen keineswegs aus eigener Anschauung zu urtheilen, eine leidliche Dosis Welt- und Menschenkenntniß jedoch neben einigen höchsteigenen allgemeinen Beobachtungen und mehreren ziemlich sicheren Quellen für die wesentlichsten Specialitäten, setzen mich in den Stand, dieses Gespenst der freien Reichsstädter mit einigem Erfolg zu bannen. Ich will nicht reden von dem übermenschlichen Aufwande an weißen Cravatten und Gilets, Glacéhandschuhen und lackirten Stiefeln, dem der „Mensch u. s. w." sich hier urplötzlich ergeben hat: obwohl ein „Narciß" des äußeren Schmuckes nicht bedarf, so mußte doch die pflichtschuldige Umwandlung seines inneren Menschen aus einem freiheitsglühenden Republikaner in einen altenbundestagfreundlichen Hofmann eine entsprechende Umwandlung auch seines äußeren Menschen nach sich ziehen, und indem er die einfach-edle Tracht des freien Bürgers mit dem modern-eleganten Saloncostüme des hoffähigen Weltmannes vertauscht, hatte der neue Inhalt eine neue Form gewonnen. Ob freilich nicht auch hier der Schein trügt und ob nicht vielmehr der alte Inhalt sich unter der neuen Form nur verbirgt, — ob nämlich von dem plötzlichen Wechsel im Aeußeren des neugebackenen Fürstendieners mit Recht auf das gänzliche Verloschensein der sträflichen Flammen geschlossen werden darf, die ein mehr als zwanzigjähriger ungemessener Genuß der Hamburgischen Freiheit in dem feurigen Busen unseres „Menschen u. s. w." bis zum hellsten Brande steigern mußte: das werden wir erst später sehen. Ich will also nicht reden von denjenigen neuen Gewohnheiten des alten Jungen, für welche am Ende doch nur die Männer der äußeren Bekleidungskunst einzustehen haben, die ihr Modell eines vollendeten Stutzers ja auch einmal an das Pult des Operndirigenten placiren mögen: wohl aber dürfte die enorme Frömmigkeit des „Menschen u. s. w." und mehr noch als diese Frömmigkeit die Art ihrer öffentlichen Kundgebung während der Messe in der katholischen Hofkirche ein starker Halt in neuer Stellung sein. Man muß es gesehen haben, wie „das düstere doch scharfe Auge mit dem zügelnden und belebenden Blicke" sich senkte, wie — hingerissen von einer unbezähmbaren Andacht — der schöne Kopf des Dirigenten mit dem goldenen, bürstenbefreundeten Haare auf das Pult niedersank zu stillem Gebete, nichtachtend der Gefahr, vor lauter religiöser Inbrunst den Wiederbeginn der Musik zu versäumen: — man muß dies mit eigenen Augen gesehen haben, um ein für allemal unerschütterlich fest den Gedanken zu hegen: Nein, dieser Mann kann uns nicht wieder entrissen werden! — Beruhigt euch daher, ihr Republikaner im deutschen Norden; ihr bekommt ihn niemals wieder! Trauert zugleich, denn für euch ist er doppelt verloren! — Auch wäre es eine Barbarei, wenn man den „Menschen u. s. w." schon nach zwei Jahren wieder fortschicken wollte, nachdem er doch erklärt hat, er brauche fünf Jahre, um die hiesige Kapelle zu der Höhe zu erheben, auf welche er sie erst noch bringen müsse: eine Grausamkeit wäre es, die Bestrebungen dieses einzigen Retters und Theaterheilandes durch eine Entlassung vor der Zeit zu zerstören. Uebrigens ist der „Mensch u. s. w." so ganz geeignet für eine Theaterdirection mit höchst eigenthümlichen Begriffen von Kunst, die eines Mannes bedarf, der neben noch einem oder gar zwei Dirigenten, mit denen er sich in die Vorbereitung und Aufführung von wöchentlich zwei bis drei Opern theilt, bei vollkommenster Bequemlichkeit den Schein außerordentlicher Geschäftigkeit auf sich zu ziehen vermag, — eines Mannes, der selber nicht viel componirt, namentlich keine Opern, „der blos Spontini sein könnte, es aber nicht sein will", folglich auch den Opernbetrieb als einzigen Zweck seines Daseins betrachtet und die Theaterdirection nicht mit eigenen Werken incommodirt, — eines Mannes, der ein hinreichend weites Kunstherz hat, um Bellini und Mozart, Flotow und Gluck und sie alle, die Heroen unserer Oper, mit völlig gleicher Liebe zu um-

fassen, — eines Mannes endlich, der zur Noth für Verdi noch eher zu schwärmen vermag, als für Beethoven, wenn Nabuco zufällig mehr Kasse machen sollte, als Fidelio. Kein Einsichtsvoller wird erwarten, daß ich mit Bestimmtheit behaupten solle, unser „Mensch u. s. w." sei ein solcher Mann; fast aber scheint es mir so und darum kann man — wenn auch nicht der Kunst und ihren höheren Zwecken — so doch der Theaterdirection mit ihren höchst eigenthümlichen Begriffen nur Glück zur neuen Acquisition wünschen, wie denn nun auch die etwa noch banger Befürchtungen vollen Herzen in der freien Reichsstadt sich zuverlässig vollkommen beruhigen werden.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Königsberg.

Sobolewski's Oper: „Ziska vom Kelch", zum ersten Male aufgeführt am 14ten Februar.

(Schluß.)

Die Musik dieser Oper bekundet (wie bereits gesagt wurde) auf's Neue die ausgezeichnete Genialität Sobolewski's, dessen Fehler sogar der Art sind, wie sie eben nur durch eine außergewöhnliche Begabung entstehen können. S. hat seine eigenthümliche Tonsprache, seinen eigenthümlichen Styl, der sich fast nie verläugnet, außer etwa da, wo er in den reinkirchlichen oder oratorischen Styl verfällt, (dem die zur Einheit nothwendige Opernfärbung mangelt) —, wo man bei ihm eine Absicht bemerkt, volksthümlich zu componiren, oder wo er Cadenzen und Coloraturen einstreut. Auch fühlt S. höchst begeistert und edel, oft viel zu ideal, so daß sich seine gefühlvollen Melodien häufig in's Nebulöse verirren, unausführbar werden, und dadurch ihre Wirkung verlieren. So kommt viel Verschwimmendes in die Oper, und die Form, bei S. ohnehin schwankend genug, zerfließt dabei noch mehr. Was bereits beim „Seher von Khorassan" über S.'s ungleichmäßige Begabung gesagt wurde, erweis't sich bei „Ziska" noch ersichtlicher: ist nämlich jede musikalische Schöpfung überhaupt eine vorwiegend innere Thätigkeit, so muß die Seele und ihre Welt von Empfindungen (der Natur der Musik zufolge) der Hauptsitz dieser Thätigkeit sein, deren Triebrad die Phantasie ist. Der Verstand soll der unbemerkte Leiter des innern Gefühlsstromes sein, um die rechte Form und Ausdrucksweise hervorzubringen. Bei S. aber stehen Verstand, Seele und Phantasie nicht im erforderlichen Gleichgewichte, in welchem jeder Theil so mit den andern zusammen wirkt, wie es die Production eines schönen Ganzen bedingt, sondern sie gehen bei ihm durcheinander, und heben, sich selbst zerstörend, die einheitlich schöne Totalwirkung des Werkes auf. — Oft beginnt bei S. die Seele, von den Flügeln einer kühnen Phantasie getragen, den schönsten Flug, und würde Kenner wie Laien entzücken, wenn nicht plötzlich der musikalische Verstand allein herrschend sich darein mischte, um sich selber durch eine wahre Gymnastik im Anwenden von ausgesuchten originellen Effecten ein Fest zu geben, — sich selber voranzudrängen, statt der unsichtbare Leiter zu sein. Ein andermal gehen Verstand und Seele in guter Eintracht mit einander, um den gegebenen Textworten einen naturgemäßen, schönen Ausdruck zu geben; doch plötzlich fühlt sich die Phantasie unabhängig, — sie stellt sich an die Stelle des leitenden Verstandes, und entführt den so gut angesponnenen Melodienfaden in die wunderlichsten Sphären. Zuweilen aber trifft es sich, daß alle Drei, Verstand, Phantasie und Seele, in heilbringender Constellation zu einander stehen: dann ist das Ergebniß auch eine wahrhaft schöne, ideale, interessante Musik. Hätte S. zugleich mit seiner reichen Begabung auch eine richtige Einsicht in das Wesen eines Kunstwerks, die ihn bei der Wahl und Bearbeitung eines Opernbuches leiten könnte, — wären die genannten drei Hauptthätigkeiten in ihm zusammen so stark, wie jede einzelne für sich, ständen sie während des Schöpfungsprocesses im rechten Verhältnisse zu einander, um unbewußt vereint zu wirken, — dann würde S. sich vielleicht durch seine künstlerische Thätigkeit, deren Ziel ein so edles ist, die Unsterblichkeit erringen, so aber, wie sich der Genius S.'s bis jetzt zeigte, ist er für die Gesammtkunst unfruchtbar, weil ihm der Gestaltungs- und Ordnungssinn fehlt. So kommt es denn, daß wir im „Ziska" im rein musikalischen Sinne fast jede Nummer als den Ausfluß eines ursprünglich großen Genies zu bewundern haben, dem aber entweder die rechte Einsicht oder der richtig leitende Instinkt fehlt, um allen Einzelheiten denjenigen innern Zusammenhang unter einander zu geben, der sie als Strahlen eines Brennpunktes, einer Idee erscheinen läßt. Das ist eine natürliche Bedingung jedes Kunstwerks: ideale und organische Einheit, wie die Natur dazu in jedem ihrer Gebilde, sei es Mensch, Thier oder Pflanze, uns die Vorbilder zeigt. Diese ewig feststehenden Naturgesetze eines wahren Kunstwerks sind in S.'s Oper nicht erfüllt und seine Opernbücher scheinen die ersten Ursachen dazu zu sein, da ihnen rechter Inhalt, Zusammenhang und innere Nothwendigkeit fehlt, wodurch die allgemeine Wirkung der Musik untergraben werden muß. — Der Kenner kann in S.'s Musik künstlerisch anatomirend schwelgen,

wenn er sich nicht dadurch stören läßt, daß dem Werke oft die Plastik des Ausdrucks fehlt, daß der Ausdruck überhaupt oft der Psychologie wie den Textworten geradezu entgegen und das Ganze nur eine große dramatische Phantasie ist. Unendlich viele und große Schönheiten liegen im Orchester, welches so üppig ausgestattet ist, daß es eigentlich die Oper ganz allein ausführen könnte. Napoleon fragte einst dem Componisten Paer: „worin unterscheiden sich die italienischen von den deutschen Componisten?" Paer antwortete: „Die italienischen Componisten stellen die Statue auf die Bühne, und das Piedestal in's Orchester; die deutschen aber stellen die Statue in's Orchester und das Piedestal auf die Bühne." — Der Ausspruch paßt auf S.'s Opern, denn bei ihm sind selbst die Sänger da, wo sie vorherrschen, Instrumente, indem die Behandlung des Menschengesanges ihm unzugänglich ist, dafür aber singen seine Instrumente desto schöner. Am meisten des allgemein faßbar Schönen liegt in den Chören, die oft sehr kräftig und charakteristisch wirken; das nationale Element ist zuweilen höchst lebendig angedeutet, am treffendsten im ersten Chor des ersten Actes. Prachtvoll ist die Scene mit Chor vor dem ersten Finale — Terzett: „Lug und Pfaffentrug zerreißt, über Alle kommt der Geist." — Obschon die Wildheit der Adamiten übertrieben geschildert ist, indem Instrumente und Geschrei den Sinn verhüllen, fühlt sich doch ein eigenthümlicher bacchantischer Taumel heraus. Die ganze Oper ist so voll an Melodien, daß man wegen ihrer Fülle die eine vor der andern oft nicht bemerkt. Es existirt keine Oper der Neuzeit, die reicher mit Ideen ausgestattet wäre; in dieser einen Oper ist Stoff für zwei bis drei Meyerbeer'sche Propheten, — und das ist eben zu viel. Viele Momente sind hinreißend schön in ihrer Wirkung, wie z. B. die Arie der Wanda eine Melodie enthält, welche später noch in gesteigerter Schönheit durchgeführt ist. Große Schönheiten liegen im ersten Duett, im Sextett und Finale des ersten Acts. Die Coloraturen darin sind wohl etwas unpassend angebracht. Der zweite Act ist der schwächste; langgesponnene Episoden, matt in ihrem ganzen Wesen lähmen die Zugkraft; eine tüchtige Abkürzung wäre hier von Nutzen. Eine zwar sehr verletzende, aber gewaltig componirte Scene ist der Spottchor mit der armen Wahnsinnigen; er enthält eine ganz neue Tonsprache, welcher an Schärfe und Großartigkeit der Wirkung gar Nichts Aehnliches an die Seite zu stellen ist. Der Schluß dieses Actes ist (wenn auch die schöne Marschmelodie etwas bekannt klingt) überaus prachtvoll componirt und ein wahrer Glanzpunkt der Oper; diese Nummer schwellt des Hörers Brust hoch auf, und man möchte die herrliche Musik immer und immerfort hören. Später taucht sie mit neuer Wirkung wieder auf. In der ergreifenden Scene des dritten Acts, wo Ziska schläft und Wanda wacht, hat diese mit abgebrochener Begleitung von Oboe und Fagott einen so rührenden, thränenschweren Gesang, daß man fühlt, wie das Herzblut des Componisten mit hineinfloß. Solcher Momente voll Seele und Poesie kommen viele in der Oper vor, um Zeugniß von des Componisten reicher Innerlichkeit zu geben. Ueberhaupt sind der ausschließlich musikalischen Schönheiten so viele angehäuft, daß es in dieser Hinsicht der Oper an dem gehörigen Wechsel von Schatten und Licht fehlt; es blitzt und leuchtet überall und immerfort, so daß etwas mehr Handlung und weniger musikalischer Kunstaufwand eine Erholung wären, die dem Hörer leider nicht vergönnt wird.

Von den einzelnen Charakteren sind Renatus und Wanda am meisten ausgeprägt, weil sie extreme Naturen sind: Renatus ist ein Erzbösewicht, Wanda aber eine fanatische Wahnsinnige, und moralisch das entschiedenste Gegentheil des Renatus, weshalb auch der Moment, wo sich Wanda (während Ziska's Schlummer) dem Renatus in matter Sentimentalität wieder zuneigt, trotz ihres Wahnsinnes unpsychologisch erscheint. Die Unnatur der „Handlung" (insofern eine solche überhaupt da ist) und mit ihr der innerste Verdruß des Zuschauers bleiben von dieser Scene an bis zum Ende in unglückseliger Steigerung. In Anbetracht der Schwierigkeiten dieser Oper, zu deren Ueberwindung Talente ersten Ranges gehören, ging die Aufführung recht gut.

Gegen die frühere Oper Sobolewski's steht „Ziska" sowohl an Reichthum des Inhalts, Schönheit und Kraft der Motive, an großartigen Wirkungen überhaupt, zurück. Dagegen hat sich der Componist im Ausdrucke der Leidenschaft zuweilen etwas gemäßigt, wie auch hin und wieder mehr Klarheit in der Musik liegt; diese Wendung zum Rechten ist jedoch mehr im ersten Acte bemerkbar, späterhin verfällt Alles nach und nach wieder in die frühere Weise. Wir haben in S. einen Componisten, dessen ursprüngliche Naturanlage ihn befähigte, ein ewig helles Kunstgestirn zu werden. Es fehlt seinen Opern aber die innere Wahrheit und Haltung, ohne welche ein Werk weder ein Kunstwerk heißen, noch dauernde Lebensfähigkeit haben kann, weil der Componist seine Musik formlos auf dem seichten Boden nichtssagender Texte baut, in denen weder Natur noch irgend eine Art von Interesse liegt. Eine absurde oder ganz gleichgültige Handlung aber, oder ein confuse Scenerie ohne Handlung, sind für jede Oper tödtlich. Es fehlt S.'s Opern aber auch darum die durchgreifende, natürliche Wirkung, weil in ihm

kein Menschengesang, sondern nur Instrumental-Phantasie steckt. Welche Zukunft nach seinen bisherigen Leistungen S. haben wird, ist nicht zu bestimmen, indem es darauf ankommt, ob derselbe seine Fehler erkennt, ob er seine Natur bändigen will, und in wiefern ihm dies gelingt. Es bedarf nicht der Aufforderung, S. als schaffenden Künstler hoch zu ehren, da ihm die Ehre für seine Kunst allgemein und gern gespendet wird. Möchte seinen Werken nur erst der Zugang auf bedeutenderen Bühnen werden, möchte ihm aber vor allem ein Opernbuch rechter Art zukommen, alles Uebrige ergiebt sich dann leicht.

Louis Köhler.

Leipziger Musikleben.

Neunzehntes Abonnementconcert. Zweite musikalische Abendunterhaltung.

Das neunzehnte Abonnementconcert war ein äußerst interessantes und brillantes. Wir hörten eine neue Symphonie vom Musikdir. August Walther aus Basel, welcher sein Werk auch selbst dirigirte. Dasselbe fand eine große und wohlverdiente Theilnahme beim Publikum. Wenn wir erwähnen, daß das Werk unverkennbar unter Beethoven'schem Einflusse steht, und namentlich im ersten Satze dem Componisten die Eroica vorgeschwebt hat, so soll damit durchaus kein Tadel ausgesprochen sein, im Gegentheil können wir Hrn. Walther zur Wahl eines solchen Vorbildes und überhaupt zu diesem Debüt nur Glück wünschen, denn sicher wird er, auf dem betretenen Wege weiter gehend, bei seiner nicht gewöhnlichen Begabung in späteren Werken sich nach und nach von aller fremden Einwirkung befreien, und sein schönes Talent selbstständiger entfalten. Am wenigsten sprach uns das Scherzo an, während in allen übrigen Sätzen sich eine blühende Phantasie nebst einer tüchtigen Kenntniß der Mittel zeigte. Die Ausführung von Seiten des Orchesters war, einige kleine Versehen abgerechnet, sehr gut. Außer dieser Symphonie wurden noch an Orchesterwerken die Ouvertüren zu Preciosa und zu Tell von Rossini gegeben, beide in großer Vollkommenheit, nur schien uns das Tempo des letzten Theiles der Rossini'schen Ouvertüre etwas zu feurig zu sein, wodurch die schnellen Passagen namentlich in den Blasinstrumenten hin und wieder undeutlich wurden, auch war es den Janitscharen-Instrumenten bei diesem Zeitmaße kaum möglich zu folgen. — Anstatt des plötzlich erkrankten Hrn. CM. David, welcher das Violin-Concert von Mendelssohn spielen wollte, trat Hr. CM. Dreyschock ein und trug ein Concert von Molique vor, dasselbe, mit dem er in einem früheren Concerte debütirte. Seine Leistung war eine durchaus vortreffliche zu nennen. — Der Gesang war in diesem Concerte durch Mad. Castellan-Giampietro, gegenwärtig an der italienischen Oper zu Berlin, so vertreten, wie dies hier nur ausnahmsweise der Fall sein kann. Diese Sängerin rechtfertigte vollkommen ihren großen Ruf. Ist ihre Stimme auch nicht mehr ganz frisch, so sind doch immer noch so große Mittel vorhanden, wie wohl nicht leicht eine andere Sängerin aufzuweisen hat. Die Gesangsbildung der Mad. Castellan ist vortrefflich, das südländische Feuer in ihrem Vortrage hinreißend. Sie sang die Schlußarie aus der Nachtwandlerin, eine reizende Romanze von Rossini und die Variationen von Rode, letztere, als sie gerufen wurde, noch einmal. In der Bellini'schen Arie hatte sie das Unglück, daß ihr gegen das Ende derselben ein hoher Ton umschlug, doch entschädigte uns das Uebrige vollkommen für dieses kleine Mißgeschick.

Die zweite musikalische Abendunterhaltung fand am 3ten März im Saale des Gewandhauses Statt. Den ersten Theil derselben bildete das erste Quartett für Streichinstrumente von R. Schumann, gespielt von den HH. David, Röntgen, Herrmann und Rietz, und ein neues Sextett für Streichinstrumente von Spohr, gespielt von den HH. Dreyschock, Röntgen, Herrmann, Hunger, Rietz und Wittmann; den zweiten Theil füllte Mendelssohn's Octett aus, vorgetragen von den HH. David, Dreyschock, Röntgen, Becker, Herrmann, Hunger, Rietz und Wittmann. Das Spohr'sche Sextett fand trotz seiner schönen Gedanken und deren meisterhafter Verwendung nicht den Anklang, den das Werk verdient hätte. Die beiden anderen Compositionen wurden mit großem Beifall aufgenommen. Die Ausführung war durchaus untadelhaft. —

F. G.

Kleine Zeitung.

R. W. schreibt in der „Eidgenössischen Zeitung" bei Spontini's Tod: Spontini's Tod hebt eine für den Beobachter des Entwickelungsganges der modernen Opernmusik merkwürdige Erscheinung auf, die darin bestand, daß diejenigen drei Operncomponisten, welche die drei Hauptrichtungen dieses Kunstgenres vertreten, gleichzeitig noch am Leben waren: wir meinen Spontini, Rossini und Meyerbeer. — Spontini war das letzte Glied einer Reihe von Componisten, deren erstes Glied in Gluck zu finden ist; was Gluck wollte und zuerst grundsätzlich unternahm, die möglichst vollständige Drama-

tisirung der Operncantate, das führte Spontini — soweit es in der musikalischen Opernform zu erreichen war — aus. Als Sp. durch That und Ausspruch kund that, über das von ihm Erreichte nicht mehr hinausgehen zu können, erschien Rossini, der die dramatische Oper vollkommen fahren ließ und dagegen das in dem Genre liegende frivole, absolut sinnliche Element einzig hervorhob und entwickelte. Außer in dieser Richtung bestand ein charakteristischer Unterschied zwischen der Wirksamkeit beider Tonsetzer namentlich darin, daß Spontini und seine Vorgänger die Geschmacksrichtung des Publikums durch ihr grundsätzliches künstlerisches Wollen bestimmten, und dieses Publikum die Absicht der Meister zu verstehen und in sich aufzunehmen bemüht war: wogegen Rossini das Publikum von dieser ästhetischen Neigung ablenkte, indem er es bei seiner schwächsten Seite, der blos Zerstreuung liebenden Genußsucht, faßte, und vom Standpunkte des Künstlers aus ihm das Recht der Bestimmung dessen, was es unterhalten sollte, zusprach. Stand bis zu Spontini der dramatische Componist im Interesse einer höhern künstlerischen Absicht auffordernd und anordnend vor dem Publikum, so ist durch und seit Rossini das Publikum in eine fordernde und bestimmende Stellung zum Kunstwerke gebracht worden, in der es nun im Grunde genommen vom Künstler aber nichts Neues mehr erfahren kann, sondern nur Variationen des von ihm eben bestellten Themas noch erhält. — Meyerbeer, der von der Rossini'schen Richtung ausgehend, von vorn herein den vorgefundenen Geschmack des Publikums zu seinem künstlerischen Gesetzgeber machte, versuchte nichts desto weniger, einer gewissen künstlerischen Intelligenz gegenüber sein Kunstverfahren als etwas charakteristisch Grundsätzliches erscheinen zu lassen: er nahm neben der Rossini'schen auch die Spontini'sche Richtung auf, indem er dadurch nothwendig beide verdrehte und entstellte. Unbeschreiblich ist der Widerwille, den Spontini wie Rossini gegen den Ausbeuter und Vermenger der ihnen angehörigen Kunstrichtungen empfanden: erschien dieser dem genial ungenirten Rossini als Heuchler, so begriff ihn Spontini als Verkäufer der unveräußerlichen Geheimnisse der schaffenden Kunst.

Während der Triumphe Meyerbeers zog es unser Auge oft unwillführlich auf die seitdem zurückgezogenen, kaum mehr dem wirklichen Leben angehörenden, wunderlich vereinsamten Meister, die aus der Ferne dem ihnen Unbegreiflichen in dieser Erscheinung zusahen. Vor Allem aber fesselte unseren Blick die Kunstgestalt Spontini's, der mit Stolz, nicht aber mit Wehmuth — denn ein ungeheurer Ekel vor der Gegenwart wehrte ihm diese — sich als den letzten der dramatischen Tonsetzer erkennen durfte, die mit ernster Begeisterung und edlem Wollen ihr Streben einer künstlerischen Idee zugewandt hatten, und aus einer Zeit stammten, wo man allgemein mit Achtung und Ehrfurcht den Bemühungen, diese Idee zu verwirklichen, eine oft innige und förderne Theilnahme zuwandte. — Rossini, in seiner kräftig üppigen Natur, überlebte noch die schwindsüchtigen Variationen Bellini's und Donizetti's auf sein eigenes wollüstiges Thema, das er der Opernwelt als Mittelpunkt des öffentlichen Geschmacks zum Besten gegeben hatte; Meyerbeer's Erfolge leben, ausgebreitet über alle Opernwelt, mitten unter uns, und geben dem denkenden Künstler das Räthsel zu lösen, von welcher Gattung der öffentlichen Künste eigentlich der Operngenre sei: — Spontini aber, der einzige von diesen Dreien, der an seine Kunst glaubte, — starb, und mit ihm ist eine große, hochachtungswerthe und edle Kunstperiode nun vollständig ersichtlich zu Grabe gegangen; sie und er gehören nun nicht mehr dem Leben, sondern — der Kunstgeschichte einzig an.

Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der Vestalin, des Kortez und der Olympia.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. La Grua hat in Dresden mit großem Erfolg als Amina in der Nachtwandlerin debütirt.

Die Geschwister Neruda ernten in Riga Lorbeern und russische Silber-Rubel.

Musikfeste, Aufführungen. In einem Subscriptionsconcert der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien hat Mendelssohn's A-Dur Symphonie einen äußerst glänzenden Erfolg gehabt.

Vermischtes.

Die großherzogliche Bühne zu Darmstadt bereitet die von Conradin Kreutzer hinterlassene große romantische Oper „Aurelia oder die Braut von Bulgarien", nach dem Text von Carl Gollmick, vor.

Die hübsche Operette „das Concert am Hofe", durch die vor nun beinahe 30 Jahren Auber zuerst in Deutschland bekannt wurde, studirt man in Königsberg wieder ein.

Adam's neueste Oper „Giralda" hat in Berlin sehr gefallen.

In Coburg wird ungefähr Mitte März eine neue Oper vom Herzog von Coburg-Gotha zur Aufführung kommen; dieselbe heißt „Casilda".

Spontini hat dem Berliner Hoftheater-Chor in seinem Testamente 1000 Thaler ausgesetzt, trotzdem, daß ihn die Geistlichkeit davon abzuhalten suchte. Auch seinen ehemaligen Notencopisten hat er mit einem Legat bedacht.

Dem Vernehmen nach wird das Leipziger Theater wegen eines nothwendigen Baues in den Sommermonaten geschlossen werden.

Zum Besten der Hinterlassenen Lortzings gab man in Leipzig im Theater den ersten Act aus Czaar und Zimmermann, den zweiten aus den Rolands-Knappen und die Ouvertüre, so wie den dritten Act der Undine.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

Ferd. David, Op. 28. Notturno, Lied, Capriccio, Romanze u. Barcarole. Fünf Salonstücke für Violine und Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 Thlr. 20 Ngr.

Der Componist giebt hier fünf Piècen, die sowohl ihrem Inhalte nach, als auch vermöge der leichten Ausführbarkeit ihrem Zwecke als Salonstücke vollkommen entsprechen. Sie seien daher Freunden guter Unterhaltungsmusik empfohlen.

Für Pianoforte.

Wilhelm Kalliwoda, Op. 1. Caprice-Phantasie für das Pianoforte. Leipzig, Peters. 20 Ngr.

— — —, Op. 2. Sechs Charakterstücke für das Pianoforte. Ebend. 25 Ngr.

Der Sohn des bekannten und fruchtbaren Componisten tritt mit diesen beiden Werken in die Oeffentlichkeit, und wir können ihm hierzu nur Glück wünschen. Sind die Gedanken auch nicht immer neu, so sind sie doch gut verarbeitet, so wie denn überhaupt eine Abgeschlossenheit in diesen Op. 1 und 2 ist, die man in ersten Erzeugnissen selten findet. Besonders angesprochen haben uns die Charakterstücke, welche durchgehends sehr melodiös sind. Die technischen Schwierigkeiten sind in beiden Werken sehr bedeutend, dennoch aber nicht übertrieben und unmotivirt. Wir machen Freunde guter Claviermusik auf diesen jungen Componisten aufmerksam, der hoffentlich später halten wird, was er bei diesem ersten Auftreten verspricht.

Lieder und Gesänge.

L. v. Beethoven, Arietta: „in questa tomba oscura“ con accomp. di Pianoforte. Leipzig, Peters. 5 Ngr.

Eine bisher ungedruckte kleine Arie des Meisters.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 86. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Nr. 15 der nachgelassenen Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 25 Ngr.

Lieder in des Meisters bekannter Weise: einfach, zart und sinnig, wie alle seine derartigen Erzeugnisse.

C. A. Bertelsmann, Op. 22. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Amsterdam, Roothaan. 1 Thlr.

Diese vier Lieder bewegen sich ganz in den Schranken, die derartige Compositionen nicht überschreiten dürfen; sie sind sämmtlich einfach, edel und gut empfunden. Wir können sie also Freunden guter Gesangsmusik empfehlen.

A. C. G. Vermeulen, Twee Liederen van Dr. J. P. Heye, voor eene Zangstem met Begleiding van Pianoforte. Rotterdam, W. C. de Vletter. 60 Cents.

— — — —, Zwei deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Mainz, Schott. 30 Kr.

Diese Lieder sind aus der Feder eines kunstgebildeten Dilettanten geflossen und zeichnen sich durch das würdige Streben nach Gutem aus. Besonders zu rühmen an ihnen ist die einfache Natürlichkeit und Wahrheit, so wie die richtige Auffassung des Textes. Die Lieder in holländischer Sprache, so wie das erste Lied des anderen Heftes, Andenken von Matthisson, sind für eine tiefe Stimme, das Lied: „Sie liebt mich“ von Göthe ist für eine hohe berechnet.

Ferd. David, Op. 29. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Drittes Liederheft. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

— — —, Op. 31. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Viertes Liederheft. Ebend. 20 Ngr.

Wir haben uns bei Erscheinen der ersten beiden Liederhefte David's (Krit. Anzeiger Nr. 47, 33ster Band) bereits sehr anerkennend über des Componisten Leistungen auf diesem Felde ausgesprochen, und können auch vorliegende Lieder nur lobend erwähnen. Vor Allem ist an ihnen die durchgehends richtige Auffassung des Textes und die geistvolle Behandlung des Instrumentes zu rühmen. Wir empfehlen diese beiden Hefte Freunden guter Gesangsmusik.

C. Reinecke, Op. 27. Sechs Lieder und Gesänge für eine Bariton- oder Baßstimme mit Begl. des Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Die in diesem Hefte enthaltenen Lieder und Gesänge zeichnen sich, neben zweckmäßiger Handhabung der Mittel, auch besonders durch frische Melodien aus, und sind daher sehr zu empfehlen. Besonders hervorzuheben ist Nr. 6 „der Ritter vom Rhein“ von Em. Geibel, welche Composition von einem guten Bassisten gesungen gewiß von großer Wirkung sein wird. —

B. Molique, Op. 39. Sechs geistliche Lieder für eine Singst. mit Pfte. London, Ewer u. Comp. Leipzig, C. F. Leede. 2tes Heft. 22½ Ngr.

F. W. Markull, Op. 24. Drei Gedichte von J. v

Eichendorff, für eine Singst. mit Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

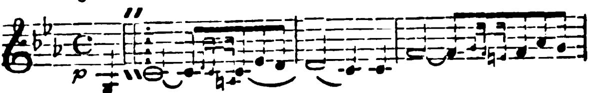
P. v. Lindpaintner, 148stes Werk. Sechs Lieder für eine Singst. mit Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. à 5 Sgr. Compl. 22½ Sgr.

Arrangements.

L. v. Beethoven, Op. 18. Quartett, für das Pianoforte zu vier Händen gesetzt von C. Klage. Magdeburg, Heinrichshofen. 1⅙ Thlr.

C. Klage bewährt sich auch in diesem Werke als trefflicher Arrangeur. Der Anfang dieses Quartetts ist folgender:

Allegro ma non tanto.



Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 88. Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Nr. 17 der nachgelassenen Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.

Mendelssohn hat so viel Vorzügliches auch in dieser Gattung von Musik geleistet, daß es wohl hinreicht, wenn von vorliegendem Werke nur gesagt wird, daß es sich den übrigen derartigen Erzeugnissen des Meisters würdig anschließt. Diese sechs Lieder werden daher jedem Gesangsverein eine willkommene Gabe sein.

W. Taubert, Op. 81. Vier Chorlieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Partitur u. Stimmen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Eine sehr empfehlenswerthe Sammlung, auf die wir Gesangsvereine aufmerksam machen. Die hier gegebenen Lieder: „der König in Thule" von Göthe, „Es ist ein Schnitter, der heißt der Tod" von Simon Dach, „Weihnachtslied" und „Ihr Matten lebt wohl" von Schiller, sind sämmtlich sehr gut aufgefaßt, und die Stimmen zweckmäßig und geschmackvoll behandelt.

L. Ehlert, Op. 13. Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Königsberg, Pfitzer und Heilmann. 1⅙ Thlr.

R. Würst, Op. 17. Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Magdeburg, Heinrichshofen. Part. 10 Sgr. Stimmen 15 Sgr.

Für Männerstimmen.

C. A. Bertelsmann, Op. 27. Glockentöne. Lied für vier Männerstimmen. Amsterdam, Th. J. Roothaan. 20 Ngr.

Das Lied ist der Haarlemer Liedertafel „Wega" zugeeignet, und von der Amsterdamer Liedertafel „Eutonia" bei dem Gesang-Wettstreite in Haarlem am 13ten Juni 1850 gesungen worden. Man sieht allenthalben in diesem Werke den in diesem Fache geübten Componisten; es ist edel und dem Text entsprechend gehalten, und eben deshalb hätten wir bei der Stelle, wo der Hochzeitszug beschrieben wird, die Brummstimmen in den Bässen hinweg gewünscht. Wenn diese Stelle auch die heitere Seite des Ganzen ist, so paßt doch diese veraltete Geschmacklosigkeit nicht in ein übrigens würdig gehaltenes Werk.

J. Vieth, Der Tannenbaum. (Album für vierstimmigen Männergesang, Nr. 17.) Magdeburg, Heinrichshofen. 7½ Sgr.

Die Behandlung der Stimmen ist in diesem Liede einfach und volksthümlich, nur hätten wir etwas mehr Frische der Melodie und etwas weniger Monotonie gewünscht.

Fr. Kücken, Op. 56. Vierstimmige Männergesänge. Nr. I und II. Leipzig, Kistner. Nr. I. 15 Ngr. Nr. II. 10 Ngr.

Diese beiden Hefte enthalten das Trinklied „Rund ist Alles auf der Welt" und „Gut' Nacht, fahr' wohl!" Beide Lieder haben frische Melodie und gute Stimmführung; sie sind also Gesangsvereinen zu empfehlen.

Instructives.

Für Pianoforte.

H. Rosellen, Op. 117. Le répertoire des jeunes Pianistes. Collection progressive de vingt Morceaux a deux et à quatre mains pour le Piano sur des thêmes choisis de Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Meyerbeer etc. 1e Livr. à 2 mains. Mainz, Schott. à 1 Fl. 30 Kr.

Die vorliegende erste Lieferung enthält: Petite Fantaisie sur Sonnambula, Rondino sur la Gazza ladra, Petite Fantaisie sur I Capuletti und Tarantelle néapolitaine. Diese sämmtlichen Stücke sind sehr leicht geschrieben und für kleine Hände berechnet, übrigens aber für Schüler brauchbar, die es nicht weiter bringen wollen, als einmal eine weichliche Saloncomposition oder einen Tanz auf dem Claviere zu klimpern.

J. S. Bach's Clavier-Compositionen, behufs der Einführung in seine grösseren Werke, zum Gebrauch beim Unterricht mit Fingersatz versehen und herausgegeben von A. G. Ritter. Heft 1. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Es ist ein sehr verdienstvolles Unternehmen, die leichteren Werke dieses großen Meisters der Jugend durch zweckmäßige Zusammenstellung und entsprechenden Fingersatz zugänglich zu machen. Wir machen daher alle Lehrer, deren Schüler die ersten Elemente überwunden haben, auf diese Sammlung auf

merksam. Dieses erste Heft enthält: 5 Präludien, 2 Menuetten, 2 Gavotten, 1 Bourrée und 1 Courante.

Th. Oesten, Op. 65. Kinderträume. Sechs leichte Tonstücke für kleine Hände. Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 27½ Sgr. 1ste und 2te Lieferung, à 15 Sgr.

Diese sechs kleinen Tonstücke wären wohl brauchbar für den Unterricht, da sie im Ganzen claviermäßig geschrieben sind, wenn der geistige Inhalt etwas bedeutender wäre; man darf die Jugend nicht an dergleichen Zuckerwerk gewöhnen, da ihr sonst allzu leicht der Geschmack an besseren Werken verdorben werden kann.

R. de Vilbac, Op. 17. 48 Etudes speciales pour le Piano. Livr. I. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 5 Ngr.

Diese Lieferung enthält zwölf Etüden, welche vom Leichteren zum Schwereren übergehend vollkommen ihrem Zwecke entsprechen, und daher Lehrern wie Lernenden zu empfehlen sind.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Ch. Voß, Op. 104. Drei Melodien für Pianoforte. Nr. 1. Ein flüchtiger Blick, Nr. 2. In einsamen Stunden, Nr. 3. Werd' ich Dich wiedersehen? Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 7½ Ngr.

Es liegen uns von diesen drei Melodien nur Nr. 2 und 3 vor, und diese sind süßlich-sentimental, für Leute berechnet, die gesunde Kost nicht vertragen können.

S. Thalberg, Op. 57. Airs irlandais variés pour le Piano. Decameron, Nr. 10. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 25 Ngr.

Die irischen Volkslieder sind in des Componisten bekannter Art für das Pianoforte be- und verarbeitet. Den Freunden Thalbergs wird dieses Werkchen willkommen sein.

Th. Döhler, Op. 73. Revue mélodique du Prophête de G. Meyerbeer. Cinq Fantaisies pour le Piano. Nr. II et III. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 25 Ngr.

In beiden vorliegenden Phantasien werden die Meyerbeer'schen Melodien in die spanischen Stiefeln des modernen Virtuosenthums eingeschnürt. Das ist Alles, was man über dieses Erzeugniß der Prophetenliteratur sagen kann.

M. Bernard, Mélodie variée pour le Piano. Leipzig, Peters. 15 Ngr.

Die Walzer-Melodie hat Herrn Charles Voß zum Vater, dem auch vorliegendes Werk zugeeignet ist. Die Variationen sind gerade so, als wenn sie Herr Voß selbst gemacht hätte.

H. Rosellen, Op. 122. Fantaisie brillante sur Giralda d'Ad. Adam pour le Piano. Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.

Nichts ist vor den schrecklichen Herren Rosellen, Beyer, Goria u. s. w. sicher; kaum ist eine neue Oper erschienen, so fallen sie wie die Raben über sie her, reißen einzelne Stücke heraus und bringen sie ihren Verehrern so zubereitet, wie diese sie vertragen können. In diesem neuesten Opus hat Herr Rosellen einige wässerige Adamsche Melodien in seiner bekannten Weise zu einer Fantaisie brillante zugestutzt.

F. Beyer, Op. 102. Fleurs mélodiques de la Russie. Nouvelles Fantaisies et Transcriptions élégantes pour le Piano. Nr. 8. Mainz, Schott. 54 Kr.

Herr Beyer versteht die Kunst mit ungeheuer vielen Noten so wenig wie möglich zu sagen; auch in diesem Werke macht er seinem anerkannten Ruhm keine Schande.

J. Blumenthal, Op. 14. La Plainte. Ballade pour le Piano. Mainz, Schott. 1 Fl.

— — —, Op. 15. L'eau dormante. Rêverie nocturne pour le Piano. Ebend. 1 Fl.

Die beiden Werke schließen sich würdig denen der Herren Rosellen, Goria u. s. w. an: an bunten Figurenwerken fehlt es nicht, der geistige Inhalt ist gleich Null.

G. Graf, Op. 5. Souvenir de Bohême. Grand Morceaux de bravoure pour le Piano sur des airs bohêmiennes avec inclusement de „Ma Patrie" et le chant des Hussits. Prag, Marco Berra. 1 Fl. 8 Kr. C.M.

Ein Virtuosenstück mit möglichst vielen Schwierigkeiten, ähnlich einem Wettrennen mit Hindernissen. Die böhmischen Nationalmelodien sind wie in allen den Erzeugnissen, deren Zweck es ist die Fertigkeit des Spielers zu zeigen, auf das Ungebührlichste verrenkt und zerrissen.

L. Holsboer, Elegie pour le Piano. Amsterdam, Th. J. Roothaan. 12 Ngr.

Ein geschickt gemachtes Salonstück mit einem zwar nicht neuem, aber doch ansprechendem Motiv. Die Behandlung des Instrumentes ist gut und ohne nutzlose Schwierigkeiten.

A. Berlyn, Op. 126. Saul und David. Potpourri für das Pianoforte. Amsterdam, Th. J. Roothaan. 17½ Ngr.

Es ist uns lange kein verunglückteres Opus zu Gesicht gekommen, als dieses; wenn der Verfasser in einem 126sten Werke noch auf einem so niederen Standpunkte steht, wie müssen dann die andern 125 beschaffen sein, die wir nicht zu kennen das Glück haben! Warum dieses Potpourri Saul und David heißt, haben wir nicht begreifen können, es dürften Titel wie „Müller und Schulze" oder „Eisele und Beisele" eben so passend sein.

G. Kuhe, Op. 26. Le Prophète de G. Meyerbeer. Fantaisie de Concert pour le Piano. Wien, Mechetti. 1 Fl. 30 Kr. C.M.

Eine süßliche Verwässerung einiger Propheten-Melodien mit dem gewöhnlichen buntschegigen Figurenwerk — jedenfalls eine sehr überflüssige Vermehrung der Prophetenliteratur.

R. de Bilbac, Op. 13. 2 Solos. Morceaux de Concours pour le Piano. Nr. I et II. **Leipzig, Hofmeister.** à 10 Ngr.

Diese beiden morceaux de concours erheben sich nicht über das Niveau der gewöhnlichen Unterhaltungsmusik und können nur wenig verlangenden Dilettanten genügen. Nr. 1 enthält Introduction et Allegro moderato, Nr. 2 Andantino et Tempo di Scherzo. Beide Stücke bieten gar keine Schwierigkeiten dar.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Berlin, **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. **№ 12.** Den 21. März 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

Louis Ehlert, Op. 13. Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Königsberg, Pfitzer und Heilmann. Pr. 1 Thlr.

Es gehören diese Lieder unter diejenigen, die nicht blos wohlklingende und gut gearbeitete Musik geben wollen, sondern die auf musikalisch-poetische Gestaltung, auf charakteristische Auffassung und Darstellung der Dichterworte ihr Absehen haben. Von einem Künstler, als welchen sich L. Ehlert bereits durch mehrere Werke vortheilhaft gezeigt hat, läßt sich auch keine andere Intention erwarten. Die Melodien sind sämmtlich edel gehalten, wenn auch mitunter an Vorbilder anklingend. Wenn einerseits die Wahl der Gedichte hinsichtlich des poetischen Inhaltes von gebildetem Geschmack zeugt, so muß doch wieder andererseits bemerkt werden, daß, wie schon öfter in diesem Blatte bei Besprechung von mehrstimmigen Compositionen erwähnt wurde, Gedichte mit in den Kreis dieser Compositionsgattung gezogen sind, die einer derartigen Behandlung fern bleiben müssen, z. B. Nr. 2, „Ein Fichtenbaum steht einsam" von Heine, enthält doch in seiner auf die Spitze getriebenen Lyrik gar keine Anknüpfungspunkte für die mehrstimmige Behandlung. Es läßt uns daher bei der vorliegenden Composition in seiner nebelhaften, fast nur skizzenhaft hingeworfenen Zeichnung, die nur an einer Stelle eigentlich Leben gewinnende Farbe erhält, über seine Intention im Dunkeln nur ahnen, nicht aber eine feste, ausgeprägte Gestaltung schauen. Desgleichen ist Nr. 5 „Hesperus" von Lenau, welches einen ganz vorherrschend melancholisch-subjectiven Ton hat, für eine solche Behandlung nicht geeignet. Es trifft sich auch, daß gerade in diesem und dem vorigen (Nr. 2) der musikalische Inhalt den übrigen nachsteht. Die Auffassung dieses letzteren ist nicht so gelungen, wie es bei den übrigen vier Liedern der Sammlung der Fall ist; es leidet an Monotonie und ist auch darin verfehlt, als der zweite Vers dieselbe Behandlung erhält, während sein Inhalt einen wesentlich anderen und zwar poetisch gesteigerten Inhalt zur Geltung bringt. Nr. 1 „Frühlingslied" von Roerdansz ist ein liebliches, frischbewegtes Leben athmendes Lied; desgleichen auch Nr. 3 „Sternlein mit den goldenen Füßchen" von Heine, von schöner Melodie und zarter Behandlung; wenn auch etwas anklingend, so ist doch Nr. 3 „Du bist so still" von Geibel, sehr innig und tief empfunden. Das Lied „Im Mai" Nr. 6, hat wiederum selbstständigeren Charakter und trifft den rechten Frühlingston in seinem zarten, sinnigen Ausdruck.

R. Würst, Op. 17. Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 25 Sgr.

Sämmtliche vier Lieder sind sowohl hinsichtlich der Auffassung als auch in ihrem poetisch-musikalischen Ausdrucke sehr gelungen zu nennen. Der Componist zeigt sich auch in der formellen Behandlung so fertig, daß Alles in abgerundetem Gusse erscheint, die Melodien frei und ungezwungen hervorquellen, und den Charakter des höheren, begeisterten Schaffens an sich tragen. Nr. 1 „Der Jäger", unterscheidet sich wesentlich von ähnlichen Jägerliedern durch seine von dem Triviellen abgewendete Haltung, die bis auf eine Stelle dem Edlen zugewendet ist. Diese Stelle findet sich in der Mitte nach der Fermate, „und wenn alle Zweige sich neigen" u. s. w., die ziemlich wörtlich an ein Kücken-sches Duett erinnert, wenn ich nicht irre, an das Jägerlied desselben. Der Schluß macht den Fehler wieder gut und giebt tiefere Empfindung, während die beregte Stelle eine bloße Phrase enthält. Das „Liebeslied" (Nr. 2) von Düringsfeld, zeichnet sich durch einfachen, herzlichen Volksliedcharakter aus, der zwar in der pp. Stelle zurücktritt, aber durch den erhöhteren Gedanken, den sie ausspricht, dem Ganzen mehr Reiz verleiht. Die „Post" von W. Müller (Nr. 3) desgleichen ein gutes Stück; erreicht es auch nicht den hohen Schwung und die geniale Auffassung der Franz Schubert'schen Composition, so ist es doch frisch und ungekünstelt hingeworfen, daß man sich daran erfreuen mag. Den schönsten Moment enthält die Stelle „was hat es, daß es so hoch aufspringt, mein Herz?" bis zur Fermate, die den Dichterausdruck treffend charakterisirt. „Der Alpengang" Nr. 4 von Jul. Mosen ist vielleicht hinsichtlich des romantischen Zuges, den die Melodie ausspricht, das beste Stück. Ein schöner Sinn, der im Frühroth eines wonnigen Morgens sich getränkt hat, zieht sich durch das Ganze hin und gewährt uns das Bild jugendlich frischer Schwärmerei.

A. G. Ritter, **Rheinischer Bundesring. Choralalbum. Sammlung vierstimmiger Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Nr. 8. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. $7\frac{1}{2}$ Sgr.**

Ein recht herzliches, gewinnendes Lied, das sich ganz der populären Faßlichkeit eines Volksliedes nähert, und den heiteren, naiven Ausdruck des Gedichtes in eben so gelungenen Zügen musikalisch wiedergiebt, daß es gewiß allenthalben in Quartettkreisen eines freundlichen „Willkommen" versichert sein kann.

Em. Klitzsch.

Die kritischen Propheten u. Meyerbeer.*)

(Eine Glosse von G. Nauenburg in Halle.)

Ein jeder Mensch schwebt zwischen seinem Ideale und seiner Carricatur. Keines von Beiden tritt rein hervor. Dieser Steffen'sche Ausspruch ist bei Beurtheilung der Künstler und Kunstwerke von entschiedener Wichtigkeit. Die Kritiker, welche in Meyerbeer nur sein Ideal sehen und hören, überschätzen ihn; die aber nur seine Carricatur schauen, verkennen ihn und würdigen ihn herab.

Die modernen Kritiker haben über Meyerbeer's Propheten die heterogensten Urtheile in die Welt hinein geschrieben; die für deutsche Kunstwahrheit, deutsche Tiefsinnigkeit und deutsche Genialität erglühten Kunstphilosophen haben dem Werke alle innere Wahrheit abgesprochen, sie haben die Musik für „durch und durch nichtswürdig" erklärt und dem Propheten ein nur kurzes Dasein prophezeit! — Die blinden Verehrer Meyerbeer's aber begrüßten den Propheten mit Jubel und prophezeiten ihm ein ewiges Kunstleben! —

Blicken wir einmal ganz unbefangen in die Vergangenheit und sehen, was die kritischen Propheten weissagten, als Meyerbeer seinen Robert in die Welt schickte; — nun man lobhudelte und verdammte schlechthin — gerade wie heut! — Als später die Hugenotten auf das deutsche Repertoir kamen, da jubelte man dieselben Loblieder, und sprach dieselben Verdammungsurtheile über den Künstler aus. Die blinden Verehrer des Meyerbeer'schen Ideals prophezeiten beiden Werken die Ewigkeit; die übelwollenden Behauptungs-Bravouristen zerfleischten die vermeintlichen Carricaturen und warfen die „unseligen Mißgeburten" des Baalsdieners in das Meer der Vergessenheit! — Wer das nicht weiß oder aus dem Gedächtniß verloren hat, der schlage die musikalischen Zeitschriften aus jener Zeit auf, und er wird die unabweisbarsten Documente finden! — die kritischen, falschen Propheten von damals haben sich bereits lächerlich gemacht; denn Meyerbeer's Opern sind nicht nach einigen Vorstellungen vom Repertoir verschwunden, nein — sie sind fast über alle Bühnen Europas und weiter gegangen und werden

*) Wir geben gern, wie wir schon öfter bemerkten, verschiedenen Ansichten Raum, vorausgesetzt, daß dieselben nicht zu sehr im Widerspruch mit der Tendenz dieser Blätter stehen. Indem kann eine Ermahnung, behutsam und vorsichtig zu sein, wie sie in dem obigen Artikel ausgesprochen ist, nichts schaden. Wir verweigern demselben deshalb die Aufnahme nicht, erlauben uns aber, dem geehrten Verf. gegenüber, in ein paar Anmerkungen unsere abweichende Ansicht flüchtig anzudeuten. D. Red.

wohl noch eine gute Zeit volle Theaterkassen einbringen; „ewig" werden sich freilich Meyerbeer's Opern nicht auf dem Repertoir halten; die vermeintliche Ewigkeit einer Oper ist ja überhaupt eine ganz „leere Hoffnung". Das musikalisch dramatische Kunstwerk war ja stets ein Kind der Zeit und vom Zeitgeschmacke abhängig. Opern die vor hundert Jahren das Licht der Welt erblickten, sind von unserer heutigen Bühne verschwunden; Reinhard Keyser schrieb 118 Opern, er war der allverehrte und beliebte Componist seiner Zeit; — wer aber hat in unserer Zeit eine Oper von ihm gehört? Händels Opern haben nur noch historische Bedeutsamkeit und selbst Gluck und Mozart werden leider — leider! der Kunstgeschichte auch anheim fallen.*) Werden unsere Bühnensänger ferner nur in moderner Weise beschult, so ist schon aus diesem einzigen Grunde die Darstellung Gluck'scher und Mozart'scher Opern bald schlechthin unmöglich! — Diese Kunstanschauung ist freilich nicht vom höchsten idealistischen Standpunkte aus genommen, sie ist aber aus einer langjährigen Kunstpraxis, aus einer gesunden Kunsttheorie erwachsen und weiß nichts von prophetischer Infallibilität. Es giebt eine Sorte Kritiker, die schlechtweg Alles verdammt und verwirft, was nicht mit ihrer subjectiven Gefühls- und Anschauungsweise übereinstimmt. Haltet euch meine Richtamtbrüder — sagt schon J. Paul — nicht für untrüglich, da es nicht einmal der Genius; sondern bedenkt, daß so wenig ein Einzelwesen im Besitze aller Wahrheiten, eben so wenig eines im Besitze des Geschmacks für alle Schönheiten sein kann.*) Bedenkt, wie ganze Völker und Zeiten einen Aristophanes, einen Shakespeare und Calderon verwarfen und verwerfen, und einen Corneille, einen Racine — wie in der von Jahrtausenden bewunderten Ilias der große Sprachkenner Schneider das 18te, 19te, 20ste, 21ste Buch für die Geburt eines recht dummen Nachahmers hält, das 14te jedoch einem erträglichen Kopfe zuschreibt — wie ein Wolf die lange geachtete Rede Cicero pro Marcello für unächt erklärt, Weiske dagegen sie für ächt — wie in vorigen Jahrhunderten die größten Humanisten durch Fälschungen von Classikern einander glücklich betrogen und halb todt geärgert — wie sogar ein Winkelmann (nach Fernow) mitten in Italien ein Gemälde von Mengs für ein antikes, oder Boysen nach J. v. Müller mitten im Sprachorient, Gleims Halladat für eine Uebersetzung aus dem Arabischen genommen..... Richtamtbrüder! bedenkt dies Alles und bleibt noch unbescheiden, wenn ihr könnt!

Blicken wir nun in unsere Kunst — ist nicht Christoph Bach's Motette „Ich lasse dich nicht!" hundert Jahre lang als ein Meisterwerk Sebastian Bach's verehrt worden? — hat Franz Schubert nicht C. M. v. Weber all und jede Originalität abgesprochen? hat dieser Nicolo Isouard nicht geradezu verkannt? ist der große Gluck nicht von Forckel, La Harpe ꝛc. für ein ganz gewöhnliches Talent gehalten worden? ist Spontini von seinen blinden Widersachern nicht tief herabgewürdigt? und haben nicht dieselben Kritiker, welche Meyerbeer früher alle künstlerische Zukunft absprachen, jetzt ihren Irrthum bekannt? erklärt nicht Dr. Krüger Scribe's quaest. Werk für ein „niederträchtiges", und hält nicht Rellstab dasselbe Werk für das „vollendetste" was der französische Operndichter geschrieben hat? — „Richtamtbrüder! bedenkt dies Alles nochmals und bleibt noch unbescheiden, wenn ihr könnt!" —

Es giebt, sagt Steffen's, vorzügliche Menschen, die dazu bestimmt scheinen, nur das zu unternehmen, was vollendet, gerundet, als ein Gesondertes, Fertiges erscheinen kann. Sie leben in freundschaftlicher Uebereinkunft mit der Umgebung, was an Kunst und Wissenschaft der herrschende Sinn ist, suchen sie zu ordnen, zu gestalten, und die Producte ihrer inneren und äußeren Thätigkeit, die wenig Widerspruch erregen,

---

*) Wenn Werke, die den Entwickelungsstufen der Kunst angehören, wie die Opern Keyser's und Händel's, der Vergessenheit anheimfallen, so folgt daraus nicht, daß ein gleiches Schicksal auch die größten Meisterwerke treffen muß. Im Laufe der Jahrhunderte und Jahrtausende freilich verschwindet auch das ewige Kunstwerk aus dem Leben; aber es lebt fort in dem Geiste der Gebildeten aller Zeiten, während das noch unreife Product nur von einigen Antiquaren aufgestöbert wird, oder von dem Geschichtsforscher, der die Wege, welche zu jenen Höhepunkten hinführten, kennen lernen will.
D. Red.

*) Niemand soll glauben, die absolute Wahrheit im Besitz zu haben; aber eben so wenig soll man in das andere Extrem, in den flachsten Indifferentismus, fallen, und aus Scheu vor einer solchen thörigten Ueberhebung lieber Alles gut heißen. Es soll Jeder darnach streben, seine Ansicht zur allgemein geltenden zu machen, oder was gleichbedeutend ist: die Wahrheit zu erreichen suchen; ohne dieses Streben, ohne den Glauben, das Wahre erkannt zu haben, hört jeder Ernst, hört jede Begeisterung auf. Die Lösung dieses Widerspruchs liegt einzig darin, daß Jeder Das, was er für das Wahre hält, mit allem Nachdruck geltend zu machen suchen, dabei aber stets sich das Bewußtsein offen erhalten muß, daß er irren, daß er als beschränktes Wesen wohl in der Wahrheit stehen kann, ohne aber dieselbe ganz erfaßt zu haben; kurz: bei aller Entschiedenheit muß Jeder den Sinn für Belehrung offen erhalten, und überwiesen, im Stande sein, seinen Irrthum aufzugeben.
D. Red.

ziehen mehr an durch gefällige Umrisse, als durch kraftvolle Bedeutung; der gährende Stoff der Vergangenheit wird in ihnen zur Ruhe gebracht. Sie stellen die Gegenwart am reinsten dar

Durch andere, mehr riesenhafte Naturen wird die Zukunft angedeutet. Diesen ist das Unendliche, das Ueberschwengliche das Nächste. Was jenen als vollendete Gestaltung, — erscheint diesen als unreife Umhüllung, als Durchgangspunkt für ein höheres Gebilde. Solche Naturen erregen Kampf und Widerstand. — Die bedeutenderen Naturen beider Geistesrichtungen begegnen sich, denn was die eine ursprünglich besitzt, das sucht die andere; jene die Unendlichkeit für die gegebene Form; diese die Form für das Unendliche; jene stehen mehr in Uebereinstimmung, diese mehr in Widerstreit mit der Umgebung, mit der Zeit in welcher sie leben. Beide Naturen haben auch in der neueren Kunstgeschichte ihre Repräsentanten gefunden. Meyerbeer gehört bis auf Robert den Teufel wohl mehr der ersteren Geistergattung an; von da ab liegt er nach meiner Ansicht im Kampfe mit dem Streben und Ringen der Geisteskraft, die über das Bestehende hinaus in die Zukunft hinüber greift, und darum eben steht er nicht selten im Widerstreite mit dem Herkömmlichen. Meyerbeer hat sich in seinen Jugendjahren als musikalisches Talent von höchster Bedeutsamkeit documentirt; er hat die gründlichsten Kunststudien betrieben, erreichte einen hohen Rang als Pianforte-Virtuose und erwarb sich in Italien als Operncomponist die allgemeinste Anerkennung — freilich zum Aerger seiner deutschen Landsleute, die es ihm sehr verübelten, daß er seine deutsche Kunstnatur verläugnete und in Italien — nun was denn? in italienischer Manier schrieb! hat denn Meyerbeer dadurch eine Sünde auf sich geladen? — haben Hasse, Naumann, Gluck, Mozart, und viele Andere nicht auch in Italien und für Italiener im italienischen Style geschrieben?*) — sollten sie etwa dort im Deutschen componiren? — man würde ihre deutsche Tonsprache und ihren deutschen Styl dort nicht verstanden haben! — Meyerbeer's Ruhm als italienischer Operncomponist war sicherlich ein wohlerworbener, denn das zahlreiche Opernpublikum in den verschiedensten Theatern kann nie auf unfreiwilliges Beifallgeben dressirt werden; eine Oper die den Todeskeim in sich trägt, wird weder durch Parteiung noch durch Bestechung auf dem Repertoir gehalten. — Meyerbeer erhielt im Jahre 1826 einen Ruf nach Paris; neben dem damals gefeierten Rossini wurde auch er mit Beifall überschüttet. Bis zum Jahre 1831 schien Meyerbeer als Componist verschollen; da brachte er seinen Robert auf die Scene. Der Componist war in ein neues Stadium getreten, und ist seit zwanzig Jahren, in welchen er seine drei großen französischen Opern schrieb, seiner damals gewonnenen Kunstüberzeugung im Wesentlichen treu geblieben,

Mag nun immerhin diese Kunstüberzeugung eine subjective, ja eine mehr oder weniger ungesunde sein; mag immerhin der viel erfahrene, in allen Stylen bewanderte, in Handhabung aller technischen Kunstmittel sichere Künstler, in dem Drange Alles Dagewesene zu überbieten, oft zu weit gehen; mag er nicht selten an seinen geistigen Conceptionen so lange herum grübeln, bis er seltsam blendend Ungeheueres geformt hat, welches dem Einen als ein unerhörtes Wunderwerk, dem Andern als eine Fratze erscheint; — so meine ich doch, daß wenn Meyerbeer nur den vierten Act der Hugenotten geschrieben hätte, er würdig ist, neben die größten dramatischen Tondichter gestellt zu werden, die in ihren wesentlichen Kunstprincipien wohl „Ewiges", in ihren einzelnen dramatischen Werken auch nur „Zeitliches" d. h. „Vergängliches" hinterlassen haben; — ist denn etwa eine Oper, als solche ewig d. h. lebendig, wenn die Partitur in einzelnen Bibliotheken vermodert? wenn sie ein einzelner Kunstfreund etwa in stiller Klause studirt?? — eine Oper ist keine Ilias! eine Oper ist nur lebendig, wenn sie mitten im Menschenleben steht, wenn sie von der Bühne herab unmittelbar zum Volke spricht, wenn sie in das Herz des Volkes hineingesungen wird und Wiederklang und Anklang findet. Meyerbeers italienische Opern sind schon der Kunstgeschichte verfallen! — seine drei großen französischen Opern stehen aber noch mitten im frischen Leben; sein Robert ist trotz aller nachgewiesenen und nicht nachgewiesenen Kunstschwächen seit zwanzig Jahren mit unerhörtem Erfolg unter Nationen der verschiedensten Denkart und Geistesbildung über die Bühne gewandert; die Hugenotten bewähren fortdauernd ihre gediegene Anziehungskraft. Den Propheten aber kann und wird nur erst eine spätere Zeit „richten"; denn „Richter", sagt schon Garve sehr wahr, ist in der gelehrten und Kunst-Republik Niemand, zum beurtheilen sind freilich alle berechtigt! — nur

*) Gluck und Mozart folgten den Bahnen der Italiener aus innerer Nothwendigkeit, und gelangten endlich zu einer organischen Durchdringung der verschiedenen Style. Meyerbeer probirte, und gelangte endlich zum Eklekticismus, zu einer nur äußerlichen Vereinigung der verschiedenen Style. D. Red.

die Geschichte market Geister ab, und spricht: „Du bist gerichtet! —

Aus Frankfurt a. M.

Wenn ich seit October vor. Jahres nichts über die hiesige Oper schrieb, so lag der Grund in dem Mangel an Hervorstechendem und im Ueberfluß an Unpäßlichkeit und Grippe. An Thätigkeit fehlte es nicht, aber es ist traurig, wenn Novitäten, worauf man so viele Hoffnungen setzte, am Ende spurlos vorübergehen. So ging es hinter einander folgenden Opern: Nicolai's „Lustige Weiber" waren unserem Publikum (das doch Don Juan und Figaro liebt) zu anstößig; Verdi's „Hernani" zu traurig; Spohr's „Jessonda" (aufgefrischt) zu monoton; Benedict's „der Alte vom Berge" zu dick; Flotow's „Großfürstin" zu unverständlich, kindisch, und was weiß ich alles. Am besten hielten sich „die beiden Blinden" von Mehul (neu einstudirt) und Lortzing's „Opernprobe".

Unter solchen Auspicien war Mühling oft gezwungen, dramatische Potpourris und dergleichen zu geben, um nur seine table d'hôte honoriren zu können. Eine immer neue Anziehungskraft übt Madame Anschütz-Capitain über unser Publikum aus, und ihr Erscheinen ist ein Fest für das ästhetische Gefühl; dies hat sie neuerdings in den Opern Othello, Schweizerfamilie und Nachtwandlerin bewiesen. Die Oper Hernani legte indeß Zeugniß ab, daß auch die beliebteste Sängerin ein Werk nicht auf dem Repertoir erhalten kann, sobald das Ganze nicht einschlägt. Die große Bravour-Arie der Mad. Anschütz sog den ganzen Beifall ein.

Seit gestern dem 6ten März hat ein neuer Abschnitt für unsere Oper begonnen, da Gustav Schmidt, seitheriger Kapellmeister am Hoftheater zu Wiesbaden, zum ersten Male dirigirte. Die Aufnahme und der Erfolg waren vorauszusehen. Bei Schindelmeisser's Abgang wurde plötzlich eine Sympathie im Publikum rege, die Hr. Sch. früher nie hervorgerufen hat, und unter dem Vorwande des Rächeramtes (denn unglücklicher Weise ist Schmidt der Schwiegersohn unseres Mitdirectors und als Mime so hochgefeierten Meck) bereitete eine gewisse Clique einen Scandal vor, dessen Schmach immer auf die Urheber selbst zurückfällt. Mit einem Wort, bei Schmidt's Erscheinen am Pulte schüttelte die Hydra ihr Schlangenhaupt, und nie mag wohl das Heiligthum einer Mozart'schen Musik (man gab Don Juan) so entweiht worden sein, wie gestern, denn die ganze Ouvertüre wurde durch Ausbrüche roher Gemeinheit begleitet, während der hülflose Mann am Pult diesen Schicksalspuff philosophisch aushielt. Daß demselben aber nach gekühltem Müthchen Satisfaction ward, versteht sich von selbst, denn nun erhob sich die Gegenrevolution, und die so a terra gegangene Ouvertüre mußte wiederholt werden. Die Ruhe wurde nun nicht weiter gestört, und im Gegentheil schien sich selbst der Vandalismus an der vortrefflichen Darstellung zu ergötzen. Ueber des neuen Dirigenten Verdienste muß die Zukunft richten. Für heute nur so viel, daß seine ruhige Haltung wie die sichere Führung des Tactirstabes geistiges wie mechanisches Princip tüchtig zusammenhielt, daß namentlich die Leitung des Recitativs nichts zu wünschen übrig ließ, und daß die Lebendigkeit der Tempi von überraschender Wirkung war. Die nächste neue Oper, „das Thal von Andorra", ist bereits in Angriff. Aber auch mit unserem Personal steht eine Veränderung bevor, denn es werden uns verlassen die Damen Behrend-Brand, Deremy-Ney, der Bariton Clement und unser Helden-Tenor Chrudimsky. Letzterer wird nicht in Folge von Differenzen von uns scheiden. Im Gegentheil hat unsere Direction alles angewendet, diesen als Mensch und Künstler hier so geschätzten Sänger dem Institute zu erhalten. Allein Hr. Chrudimsky mag es vorziehen, einige Jahre zu reisen, um theils seinen Ruf im Auslande zu rechtfertigen, theils um seine Phantasie durch Beschauung neuer Kunstgebilde und durch neue Erfahrungen aufzufrischen. Eine Garantie, daß Hr. Chrudimsky nicht für immer von uns scheidet, haben wir darin, daß Frankfurt seine zweite Vaterstadt geworden, und er als Bürger derselben sich bald wieder nach dem eigenen Herde und nach seinen zahlreichen Freunden zurücksehnen dürfte. Dieser Künstler sei daher allen Bühnen mit unserer besten Ueberzeugung empfohlen. Eine gute Acquisition hat unsere Oper neuerdings an den Damen Hoffmann aus Prag gemacht. Beide traten auf in Montecchi und Capuletti, wo die Mutter den Romeo ihrer eigenen Tochter darstellte, welches (die brave Leistung unangetastet) nicht für passend befunden wurde. Frl. Hoffmann ist bei kleiner, aber hoher und biegsamer Stimme und guter Schule eine liebenswürdige Blüthe, der wir nur mehr Feuer und Lebendigkeit wünschen. Auch zeichnet sich ein junger zweiter Tenor, Hr. Viseur, durch hübsche klangvolle Stimme und angenehme Persönlichkeit aus; er wird aber zu wenig beschäftigt, um hier ein Urtheil über ihn feststellen zu können.

So weit in Umrissen über unsere Oper, deren Wirksamkeit von nun an regelmäßiger zu verfolgen ich nicht ermangeln werde.

Wollte ich alle Concerte aber nur aufzählen,

welche in dieser Wintersaison vom Stapel liefen, so würde ich in den ersten 24 Stunden nicht fertig. Die namhaftesten waren die von unseren Pianisten den Herren Eduard Rosenhain, Conrad Baldenecker, Lutz und Adolph Schlösser, von dem Geiger Ed. Eliason, von der Prager Claviervirtuosin Clauß (hier hoch fetirt), von dem talentvollen 11jährigen Violinisten Ferdinand Kaiser (worin eine uns bisher fremd gewesene Pianistin Frl. Sophie Happel, eine Tochter unseres wackeren Posaunisten, excellirte), und des Hautboisten A. Schmidt aus dem Haag. Eines der impossantesten war das Abschiedsconcert des Hrn. Kapellmstr. Schindelmeisser, in welchem seine neue Symphonie in B-Dur und seine für großes Orchester arrangirte Sonate pathétique von Beethoven große Sensation erregten. Von den Vorstellungen des Museums, des Philharmonischen und des Cäcilien-Vereins behalte ich mir nach geendeter Saison eine eigene Revue vor.

C. G.

Aus Freiburg im Breisgau.

Im Februar 1851.

Wer die Leiden alle kennt, welche das badische Ländchen, und namentlich seine südlichen Strecken die letzten Jahre über tragen mußte, dürfte sich von hier aus mehr nur musikalische Jeremiaden versprechen, könnte sich wundern, wenn nur einigermaßen befriedigende Berichte einlaufen. In der That hat die Kunst hier in den letzten Jahren keine günstigen Sterne leuchten sehen, hat mancher Schlag auf ihr schwer gelastet, liegt die Halle, welche ihr von den Bewohnern Freiburgs erbaut wurde, wüst und öde da, ist die von Eisenlohr erbaute Tonhalle, ein Gebäude, das mit den stolzesten im Vaterlande wettstreiten kann, seither als Futtermagazin für die Reiterei benutzt worden. Allein dennoch ist der Kunstsinn nicht erstorben, hat die Bevölkerung trotz allen Schicksalsschlägen ihre Liebe zum Schönen behalten, haben die Niedergebeugten sich an Gesang und Spiel wieder erhoben. Der traurigste Verlust für Freiburg ist ganz in der jüngsten Zeit die Entfernung des Hrn. Heim gewesen. Durch die Polizei wurde dieser um die Tonkunst hochverdiente Mann ausgewiesen, worauf er nach der Schweiz gewandert ist. Zu untersuchen, welche Ursachen der Verbannung des allbeliebten, allgeschätzten Mannes zu Grunde liegen, gehört nicht hierher. Hier nur die Thatsache, daß er das Gute und Schöne in allen Kreisen weckte und ausbildete, daß er auf die uneigennützigste Weise lange Jahre hindurch beinahe alle tonlichen Einrichtungen verwaltete und lenkte, unentgeldlich und mit Beisteuer aus seinen Mitteln seine Zeit opferte, und blos durch das Gelingen so manches Großartigen belohnt wurde. Die Dankbarkeit, der Segen aller Gefühlvollen werden ihn geleiten, wo immer er weilen und wandern mag. Was den Verlust Heim's für Freiburg einigermaßen ersetzte, war der Umstand, daß sich Hr. Theodor Mohr aus Bonn hier häuslich niedergelassen, seit einem Jahr in all unseren tonlichen Einrichtungen thätig ist, und jetzt die Direction der Concerte unseres Museums übernommen hat.

Die Bühne ist wie früher unter der Leitung des Hrn. Keller geblieben, der im Sommer in Kolmar und Straßburg wie in Baden zu weilen pflegt, eines Mannes, der selber ein ausgezeichneter Künstler, in jeder Hinsicht die Bühne mit Umsicht und Liebe zur Sache verwaltet. Das Singspiel ist gut, besser als in manchen großen Städten, zeichnet sich durch ein geübtes Ineinandergreifen sowohl als durch einzelne Fähigkeiten vortheilhaft aus, und steht unter der besonderen Leitung des Hrn. Meyer, welcher den ausgeschiedenen Kapellmeister Bärwolf ersetzt hat. Das Repertorium der Oper, auf dem „Martha" und „Stradella" von Flotow, „Robert" von Meyerbeer, „Freischütz" und „Oberon" von Weber, „Zauberflöte" und „Figaro" von Mozart, „Lucrezia Borgia" von Donizetti unter anderen zusammenstehen, das eine große Vielseitigkeit der Auffassung bekundet, ist für den Lenker, ist für die Gesellschaft eine gehaltvolle Lobrede. Das schöne Ineinandergreifen unseres Singspieles wurde freilich durch das vertragswidrige Ausscheiden des Bassisten Freund sehr fühlbar gestört, und erst später durch den Eintritt des Hrn. Tomaschek (aus Würzburg) wieder hergestellt. Unser erster Tenor Hr. Schlösser besitzt eine kräftige, vollklingende Tenorstimme, und ist fleißig bedacht dieselbe auszubilden, genügt, obschon er noch Anfänger ist, selbst strengen Anforderungen. Besonders gefiel er als Stradella, Lyonel, Genaro, Robert, Hüon und Max. Unser zweiter Tenor Hr. v. Westen ist, was die Stimme betrifft, nicht so ausgezeichnet, weiß aber durch ein gewandtes Spiel das Mangelnde zu ersetzen; er gefiel besonders als Simeon in Mehul's Joseph in Egypten. Unser Bariton, Hr. Kramer, hat eine vollklingende Stimme, besitzt ausgebreitete musikalische Kenntnisse, und würde doppelt bezaubern, wenn er bei seinem gefälligen Aeußeren etwas mehr Lebendigkeit und Beweglichkeit äußerte. Frl. H. Müller, unsere erste Sängerin, ist recht fertig und brav, aber gegenwärtig in der ersten Rolle nicht an ihrer Stelle, da ihrer lieblichen Stimme die schöne Höhe fehlt, diese für Rezia, Agathe, Amine nicht ganz zu-

reichen will. Frl. Scherer singt, obschon ihre Stimme wenig Ausdehnung hat, die Hosenrollen recht fleißig, und weiß sie durch lebendiges Spiel noch zu heben. Da uns also eine eigentliche Primadonna fehlt, so machte das Gastspiel der Frau Flinzer-Haupt desto mehr Wirkung, die als Isabella, Lucrezia und Martha glänzend wirkte. Eine eben so freudige Erscheinung war für uns Frl. Elise Staudt vom Karlsruher Hoftheater.

Unser Theaterorchester hat seit dem Rückzuge der preußischen Truppen sehr viel verloren, da besonders die Blastonzeuge ausgezeichnet durch preußische Hautboisten besetzt waren. Ueberhaupt wirkte der Abschied der Preußen niederdrückend für die Kunst im Allgemeinen, bis die Uebersiedelung des Prinzen Friedrich von Baden, eines eben so umsichtigen als edeln Kunstgönners, diesen Ausfall deckte. Die neueste musikalische Aufführung war die einer Ouvertüre unseres oben genannten Museumdirectors Mohr, die mit rauschendem Beifalle bei einer Benefizvorstellung der Schauspielerin Schmidt zur Spieleröffnung gegeben wurde. Dieses Musikstück weckte allgemein das Verlangen nach der dazu gehörigen volksthümlichen Oper, „der Arzt von Freiburg" betitelt, welche gegenwärtig einstudirt und nächstens gegeben werden soll. Das ganze Singspiel ist, wie verlautet, aus den frischen Volksliedern des Schwarzwaldes zusammengesetzt, oder doch im echt allemannischen Geiste geschrieben, soll kein geringes Talent bekunden. Wir hoffen in nächstem Berichte ausführlicher über dieses Werk sein zu können.

Durch die Entfernung Heim's ist die durch ihn gestiftete, durch ihn bekannt gewordene Liedertafel thatsächlich aufgelöst. Wir hoffen aber, daß wir später die Wiederbelebung dieser so eigenthümlichen, als erheiternden und volksthümlichen Stiftung berichten können. Das Bürgermuseum gab unter Mohr's Leitung bis dahin drei große Concerte. Den Aufführungen wie der Auswahl läßt sich ungetheiltes Lob sprechen. In einem Concerte, welches Frl. v. Rüpplin zu einem frommen Zwecke veranstaltete, trat diese Tonfreundin selbst als Sängerin auf, und in der That als eine reichbegabte. Frau Hofräthin Feuerbach spielte mit Hrn. Mohr eine Beethoven'sche Sonate (F-Dur), und Hr. Mohr bewährte sich in dem de Beriot'schen Concerte (Nr. 3) als ausgezeichneter Geiger. Schade ist es, daß der öffentliche Quartettcyclus, den dieser Künstler im verwichenen Jahr so glänzend eröffnet hat, in diesem Jahr, wegen zu drängender, anderweitiger Beschäftigung, hat ausgesetzt werden müssen.

Wir hoffen, daß die Prüfungen, die über Stadt und Land verhängt waren, nun ihr Ende erreicht haben, daß wir mit Nächstem Erfreulicheres und Glänzenderes werden berichten können.

D.

Leipziger Musikleben.

Siebentes Concert der Euterpe. Concert zum Besten der hiesigen Armen im Saale des Gewandhauses.

Das Programm des siebenten Euterpeconcertes war ein äußerst interessantes. Zwei Gäste, jeder in seiner Sphäre von nicht gewöhnlicher Bedeutung, traten auf und wußten bald durch ihre vortrefflichen Leistungen sich die allgemeinste Theilnahme zu erringen. Hr. C. W. Hilf aus Cassel, ein Schüler David's und früher Mitglied des Leipziger Orchesters, spielte das E-Moll-Concert seines Lehrers und eine Phantasie eigener Composition über ein Bellini'sches Thema. Eine vollendete Technik, eine seltene Bravour sind die hervorstechendsten Eigenschaften des Künstlers, welche er vorzüglich in der selbst componirten Phantasie, ein auf das Glänzen eingerichtetes Virtuosenstück, geltend machen konnte. In dem David'schen Concert bewährte Hr. Hilf seine vortreffliche Schule und seinen geschmack- und seelenvollen Vortrag. Schade, daß das Instrument auf dem der Künstler spielte, sich vermöge seines dünnen Tones wenig zum Vortrag in einem großen Saale eignete; jedenfalls würde das Spiel unseres Gastes eine viel bedeutendere Wirkung gemacht haben, wenn er ein volltönendes Instrument gehabt hätte. Den zweiten Theil des Concertes füllte eine Symphonie in C-Dur von Heinrich Dorn aus, welche uns unter persönlicher Leitung des Componisten vorgeführt ward. Dieses Werk, das in Berlin bereits so viel Anerkennung fand, verfehlte auch hier nicht, das Publikum zu einem in der Euterpe ungewöhnlichen Enthusiasmus hinzureißen. Eine Fülle frischer, wenn auch nicht immer ganz neuer Gedanken, eine verständnißvolle Verarbeitung derselben und eine äußerst fesselnde Instrumentirung zeichnen diese Symphonie aus, welche auch den großen Vorzug hat, daß ihre einzelnen Sätze im Ganzen nicht allzuweit ausgesponnen sind. Blos einmal — im zweiten Satz, wo der Componist die übrigens neue und gute Idee gehabt hat ein Fugato für das Saitenquartett solo als Cadenz einzulegen — wird das Motiv derselben unserer Ansicht noch etwas zu oft wiederholt: wenn dieses zweimal anstatt dreimal geschehen wäre, so würde der Effect um Vieles größer gewesen sein. Die Ausführung dieser Symphonie war wie wir noch nichts in der Euterpe gehört

haben und zeigte deutlich, was ein geschickter und wahrhaft künstlerisch gebildeter Dirigent aus einem Orchester machen kann; der persönliche Einfluß des ausgezeichneten Dirigenten wirkte sichtbar; da war Leben, Verständniß und Begeisterung in dem Ganzen. — Die das Concert einleitende Ouvertüre zu Oberon ging ebenfalls sehr gut, nur schien uns das Zeitmaß des Allegro etwas zu langsam zu sein. — Leider standen die Gesangsleistungen diesmal in keinem entsprechenden Verhältniß zu den Uebrigen. Da Frl. **Buck**, welche anfänglich singen wollte, im Theater zu thun hatte, übernahm Frl. **Clara v. Mühlbach** die Gesangsvorträge. Sie sang Recitativ und Arie aus Rinaldo von Händel, neu instrumentirt von Meyerbeer und die Arie: O mio Fernando aus Donizetti's Favoritin. In beiden Gesangsstücken vermochte es die Sängerin jedoch nicht, sich irgend einen Erfolg zu verschaffen, ja die Ausführung der Donizetti'schen Arie kann man geradezu als mißlungen bezeichnen, woran namentlich das starke Detoniren und das Schwanken im Tacte Schuld sein möchten.

In dem diesjährigen Benefiz-Concert für die hiesigen Armen kam die Pastoral-Symphonie und die Musik zur Antigone zur Aufführung. Das verbindende Gedicht zu letzterer sprach Frl. **Schäfer** und Hr. **Behr**. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß beide Werke gelungen zur Darstellung kamen.

F. G.

Kleine Zeitung.

Hildesheim, den 6ten März. Das am 22sten Febcuar vom Hrn. Stadtmusikus **Warnecke** hierselbst veranstaltete Concert gewährte uns einen seltenen Genuß. Wie in den beiden verflossenen Jahren erfreute uns der Hr. Kammermusikus **Prell**, erster Violoncellist der königl. Kapelle zu Hannover, mit seinem ausgezeichneten Spiele. Derselbe trug zwei Piècen vor, ein Concertstück über englische und schottische Nationallieder von Kummer und das Capriccio über schwedische Lieder von Romberg. Durch ausgezeichneten Ton, vollendete Technik und Vortrag entzückte uns Hr. Prell; das allgemeine Urtheil sprach sich dahin aus, daß derselbe namentlich in letzterer Beziehung seinem großen Lehrer Romberg immer ähnlicher werde. Außer den vom Hrn. Prell vorgetragenen Sachen wurde die Ouvertüre und Entre-Acte zu „Egmont" von L. v. Beethoven mit den von Mosengeil gedichteten Worten vorgetragen. Hr. Stiftsreceptor **Grebe** hatte mit anzuerkennender Bereitwilligkeit die Declamation übernommen, und dieselbe vortrefflich ausgeführt; das Orchester, unter Leitung des Hrn. Dom-Musikdirector **Arendt**, that sein Möglichstes. Außerdem trug der Junggesellen-Gesangverein, vom Hrn. Organist **Ph. Tietz** vor zwei Jahren gestiftet, unter Leitung desselben zwei Lieder, „Deutscher Dreiklang" von Tietz und „Wanderlied" von Abt, vor. Dieselben erwarben sich großen Beifall sowohl durch die sichere Ausführung, wie auch durch gute Nüancirung der einzelnen Lieder. Eins nur müssen wir tadelnd bemerken: die Anordnung des Programms. Es wirkte sehr störend auf uns, daß die Beethoven'sche Musik das Concert eröffnete und in der zweiten Abtheilung die Solosachen vorgetragen wurden. Wir hätten die umgekehrte Anordnung lieber gesehen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. **Kathinka Evers** ist jetzt die alleinherrschende Primadonna im San Carlo-Theater zu Neapel, da die Tadolini gefährlich erkrankt ist. Besonders macht sie als Romeo in der Bellini'schen Oper Furore.

Der Pianist **Croze** aus Paris hat in Wien trotz der dortigen Musik-Uebersättigung und der ziemlich hohen Eintrittspreise einen Erfolg gehabt, wie er seit langer Zeit keinem Künstler in der Kaiserstadt geworden ist. — Privatbriefe jedoch sagen, daß die Leistungen des Künstlers demselben keineswegs entsprechen.

Frau **Hasselt-Barth** gastirt zur Zeit in Riga.

Musikfeste, Aufführungen. Der **Berliner Domchor** beabsichtigt eine große Musikaufführung zum Besten des Cölner Dombaues zu veranstalten.

Todesfälle. **Magdeburg.** Am 8ten März starb hier an einem Nervenschlage der Musiklehrer **Adolph Wachsmann**, nach kaum vollendeten 30sten Lebensjahre. Von Charakter treu und bieder, der Kunst in der edelsten Richtung zugethan, fand er seine Lebensaufgabe in der sorgfältigen Ausbildung seiner zahlreichen Schüler nicht weniger, als in dem rastlosen Streben nach eigener Vervollkommnung.

Vermischtes.

Die Symphonie-Soiréen in **Berlin** haben schnell beendet werden müssen, da der Concertsaal im Schauspielhause zum Sitzungslocal der ersten preußischen Kammer eingerichtet werden soll.

Die Ausstattung des Oberon im Kärnthnerthor-Theater zu **Wien**, welche nicht weniger als 25000 Fl. C.M. gekostet hat, soll so prachtvoll sein, wie noch nicht dagewesen; selbst die kostbaren Decorationen des Propheten verschwinden dagegen.

Im Carls-Theater in Wien soll der „verlorene Sohn" als **Schauspiel**, aber mit ähnlichem äußeren Pomp als in Paris, gegeben werden.

Man sagt, daß die fruchtbare Frau Birch-Pfeiffer schon wieder einen Operntext an das Licht der Welt befördert und für Meyerbeer bestimmt habe.

Mozart's Don Juan wird nächstens in der großen Oper zu Paris wieder gegeben werden. Duprez wird den Ottavio, die Sontag die Anna und Lablache den Leporello singen.

Für praktische Musiker.

Ueber das Horn.
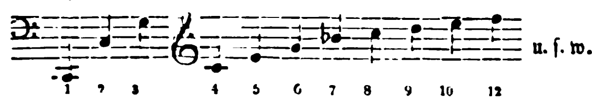
Von

Heinrich Gottwald.

Es dürfte unter der, von der Redaction der musikalischen Zeitschrift seit dem Jahre 1851 neu eröffneten Rubrik: „Für practische Musiker" wohl ganz angemessen erscheinen; die Verhältnisse dieses Instrumentes sowohl im Allgemeinen, als in Beziehung zu dem, seit mehreren Jahren in den meisten Orchestern (besonders in Oesterreich) eingeführten Ventilhorn, zum besonderen Gegenstande einer ausführlicheren, mit der Practik und Wissenschaft Hand in Hand gehenden Besprechung zu unterziehen; wobei die Beantwortung der Frage: „welches dieser beiden Instrumente im Orchester den Vorzug verdiene?" nach offener Darlegung der Mängel und Vorzüge, nebst dem Vergleich beider Instrumente in ihrer Anwendung im Orchester, sich von selbst ergeben wird.

Das Naturhorn,

gleich jedem anderen Naturinstrument, giebt die aliquoten Töne:



mit den, unter den Noten, durch Zahlen bezeichneten Schwingungsverhältnissen. Daß diese letzteren, mit Ausnahme der Octave, von unserem zwölfstufigen, temperirten Tonsystem, mehr oder weniger abweichen; haben Chladni u. A. hinlänglich bewiesen. Den größten Abstand aber bilden: die natürliche Septime 4, 7, die Terz 4, 5; wovon die erstere $\frac{1}{36}$, die letzte $\frac{1}{64}$ zu tief sind.

Dieser Uebelstand, eine Schattenseite jedes Naturinstrumentes zu unserem Tonsystem bildend, erlaubt demnach weder den Gebrauch dieser Septime 4, 7, noch den, der natürlichen Terz 4, 5, in seiner practischen Anwendung; und der Hornist oder Trompeter ist genöthigt, diese beiden Töne durch unnatürliches Treiben, Verengerung der Lippen, so weit zu erhöhen, bis dieselben in die, unserem Tonsysteme entsprechenden Verhältnisse getreten sind. Dies kann bei der Terz ihres kleineren Abstandes wegen ohne Schwierigkeit geschehen; bei der Septime ist es jedoch, trotz der erwähnten Hilfsmittel, und in manchen Stimmungen kaum zu erreichen möglich.

Daß dieser so gewonnene Ton durch Pressen und Treiben unnatürlich, somit unschön wird, ist den resp. Bläsern der betreffenden Instrumente eben so bekannt, als es zu bedauern ist, daß hierdurch, nicht nur die Reinheit der Harmonie gefährdet, sondern gleichzeitig das ästhetische Gefühl verletzt wird. Zum Glück war die Anwendung dieses Intervalles, bis in die neuere Zeit nicht eben sehr häufig; doch darum bei dessen, wenn auch seltnerem Gebrauche, nicht weniger unangenehm fühlbar.

Ohne eine Ueberzeugung von der Wirkung dieser, von der Natur gegebenen Septime 4, 7 in Verbindung mit unserem Tonsysteme, welches Experiment bekanntlich Kirnberger mit seinem i, in einer der Berliner Orgeln und einer Sonate für Flöte angestellt, zugaben, dürfte wohl die Annahme: daß die Anwendung eines solchen, ganz aus dem Bereiche, wenigstens unserer zwölfstufigen temperirten Tonleiter, liegenden Intervalles, vielleicht bei einem neunzehnstufigen Tonsystem sich practisch durchführen ließe; oder selbst als Lebensbedingung des ganzen Systems, seine Berechtigung verlangte, nicht zu gewagt erscheinen. Vielleicht würde in einer solchen neuen Tonregion auch der, über dieser Septime, zwischen f und fis liegende Naturton sein Bürgerrecht erlangen? — Doch entfernen wir uns nicht zu weit von unserem Gegenstande.

Ein zweites, mißliches Verhältniß, um vollkommene Reinheit zu erzielen, liegt in dem schwereren

Ansprechen der Töne fis, gis, a, innerhalb der höchsten Octave des Hornes; welche deßhalb auch einen beschränkten und vorsichtigen Gebrauch erheischen. Diese beiden angeführten Uebelstände dürften so ziemlich die einzigen, wenigstens einflußreichsten sein; dagegen die Vorzüge dieses Naturinstrumentes höchst bedeutsam und vielseitig sich herausstellen.

Dem, mit der Natur dieses so wichtigen Orchesterinstrumentes nicht so speciel vertrauten Musiker, geschieht die Erwähnung: daß alle vorhin bezeichneten Aliquot- oder Naturtöne, nach Bedarf um einen halben, ganzen, ein und einen halben Ton, künstlich, mittelst verschiedenartiger Einlegung der rechten Hand in das Schallstück des Instrumentes erniedrigt werden können, wodurch der Tonumfang bedeutend vermehrt wird. Diese künstliche Erzeugung giebt allerdings den so erhaltenen Tönen eine, von den offenen ganz verschiedene Klangfarbe; die immer um so gedämpfter erscheint, jemehr ein Naturton zu seinem Gebrauch erniedrigt werden muß.

Wenn nun bei jedem anderen Instrumente eine solche Verschiedenartigkeit der Klangfarbe der Töne untereinander ganz unerträglich sein würde: so ist dies hier durchaus nicht der Fall; wo im Gegentheil der mit der Natur des Instrumentes innig vertraute Compositeur gerade hierdurch manche poetische Wirkung, manche, durch kein anderes Instrument zu ersetzende Charakteristik zu erzielen im Stande ist. Welche sympathische Wirkung machen nicht diese künstlich erzeugten, mit den in Verbindung gebrachten natürlichen Tönen der höheren Octaven, in einer zweckentsprechenden Melodie! Mir kommt es in der That so vor, als ob zum bloßen Ton die Aussprache des Wortes sich gesellte.

Die Verhältnisse sämmtlicher Töne unter einander sind bei den verschiedenen Stimmungen von hoch bis tief B immer dieselben; und da größtentheils in den Orchestercompositionen die vorherrschende Tonart in die Grund- oder Naturstimmung des Instrumentes übertragen wird, welches mittelst Aufsetzen größerer und kleinerer Bogen geschieht; so ist nebst Erreichung einer (bis auf die früher bemerkten Mängel, deren Abhilfe jedoch im Bereiche der Möglichkeit liegt) in allen Tonarten gleich reiner Harmonie, als größter und wichtigster Hauptvorzug, die der Grundtonart besonders eigene, natürliche und leichte Verbindung der Töne untereinander zu betrachten; überdies der den verschiedenen Stimmungen eigenthümliche Charakter dem einsichtsvollen Tonsetzer noch manchen andern Vortheil darbietet. Nimmt man hierzu noch den besonderen Gewinn, welchen z. B. vier Hörner durch ihre verschiedenartigen Stimmungen dem Componisten, vorzüglich bei Compositionen wo die Tonarten häufiger wechseln, durch den unbeschränkteren Gebrauch, der nun in größerer Anzahl erhaltenen offenen Töne erlauben: so wüßte ich in der That nicht, welcher billige Wunsch beim einfachen Horn als Orchesterinstrument noch übrig bleiben sollte; vorausgesetzt, daß der Componist dieses Instrument innerhalb seiner natürlichen Grenzen, und seinem eigenthümlichen Charakter gemäß zu behandeln versteht. Im entgegengesetzten Falle, also bei einer nicht naturgemäßen Behandlung, wird nicht das Horn allein, sondern jedes andere Instrument in seinem, ihm eigenthümlichen Wesen vernichtet; und wie bei jeder Verletzung irgend eines Naturgesetzes in der moralischen Welt, die daraus entspringenden üblen Folgen, das strafende Amt der Nemisis auf dieser Welt gleich in Praxi ausüben, so geschieht dies auch hier in der Tonwelt; in welchem Falle die leichte Behandlung des Instrumentes erschwert, die Wirkung bedeutend vermindert wird 2c., ohne daß es wohl kaum Jemanden beifällt, diese Schuld als eine Schwäche dem betreffenden Instrumente aufbürden zu wollen.

Den Beweis, daß in der practischen Anwendung das Naturhorn als Orchesterinstrument, bei naturgemäßer Behandlung, selbst in Compositionen complicirtester Art, genügend sei, haben wohl Beethoven, Carl Maria v. Weber, selbst Berlioz u. A. in neuerer Zeit vollständig geliefert, weshalb auch das Bedürfniß, den Tonumfang dieses einfachen Naturinstrumentes mittelst angebrachter mechanischer Vorrichtungen vergrößert zu sehen, seitens der Componisten wohl schwerlich gefühlt, noch weniger zur lauten Klage um Abhilfe ausgesprochen worden sein mag.

Doch bei den, seit einigen Decennien so wichtigen Erfindungen und Verbesserungen in der Mechanik, die gewiß mit dem größten Vortheil auf die verschiedenen Holzblaseinstrumente übertragen worden sind, lag es wohl sehr nahe, daß man, und gewiß in der besten Absicht, verschiedene Versuche anstellte, die bei dem einfachen Horn künstlich erzeugten, gestopften Töne, durch Ventile in ein, den Naturtönen ähnliches Verhältniß dem Klange nach zu bringen trachtete; als deren endliches Resultat wir

Das Ventilhorn

erhielten. Daß dieser Zweck in der neuen Gestaltung des Ventilhorns erreicht wurde, dürfte wohl kaum bezweifelt werden. Es sei jedoch für die Folge meine Aufgabe, diese durch Ventile erhaltenen Töne in ihrer harmonischen Reinheit zu einander näher zu betrachten, und theoretisch nachzuweisen, warum dieselben (wenigstens bei der jetzigen Vorrichtung, wo der hohe halbe,

ganze Ton durch dasselbe Ventil wie der tiefe halbe und ganze Ton gewonnen wird) immer mehr oder weniger von der erforderlichen Reinheit abweichen müssen, wie dies denn auch wirklich bei allen Messinginstrumenten mit Ventilen der Fall ist. Erst wollen wir aber noch einen Blick auf die Naturtöne des Ventilhornes, im Vergleich zu jenen des Naturhornes werfen.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

J. S. Bach, Mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien, herausgegeben von Ludw. Erk. Erster Theil. Leipzig, C. F. Peters. 3 Thlr.

Theatermusik.

Clavierauszüge.

R. Schumann, 81stes Werk. Genoveva, Oper in 4 Acten nach Tieck und Hebbel. Clavierauszug von Clara Schumann. Leipzig, C. F. Peters. 7 Thlr.

Eine ausführlichere Besprechung des Werkes werden wir demnächst in dies. Bl. geben.

Concertmusik.

Für Orchester.

N. W. Gade, Op. 20. Symphonie (Nr. 4, B-Dur). Partitur. Leipzig, Fr. Kistner. 3 Thlr. 10 Ngr.

Es ist dies das vor Kurzem in dem Leipziger Abonnementconcert aufgeführte Werk, welches in dem Bericht Nr. 4, S. 37 besprochen wurde.

Ed. Franck, Op. 16. Phantasie für Orchester. Partitur. Berlin, Schlesinger'sche Musikhandlung. netto 3½ Thlr.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

A. Dietrich, Op. 1. Liederkreis von C. Gärtner, für eine Singstimme mit Pfte. Leipzig, Carl Merseburger. 1 Thlr.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

Jul. Maier, Deutsche Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 2 Hefte. Partitur u. Stimmen. à 1 Thlr.

Jul. Maier, Op. 2. Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Ebend. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Für Männerstimmen.

W. Tschirch, Op. 19. Die Harmonie, Hymne von G. Rüffer, für Männerchor mit Blasinstrumenten. Partitur. Breslau, F. E. C. Leuckart. 1 Thlr.

J. H. Stuckenschmidt, Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor. Mainz, Schott's Söhne. Partitur und Stimmen. 20 Sgr.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

F. Sangalli, Op. 9. Fantaisie pour le Piano sur des motifs de l'opéra Beatrice di Tenda de Bellini. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

Ein Virtuosenstück à la Thalberg mit möglichst viel Figuren und Schwierigkeiten. Weiteres läßt sich über dies Opus nicht sagen.

J. Ascher, Op. 10. La Prise de Voile. Poëme musical pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 17½ Ngr.

— —, Op. 12. 3 Impromptus pour le Piano. Ebend. 17½ Ngr.

Ersteres Werk führt das Motto: la Cloche retentit comme au jour de fête, une vierge au Seigneur va consacrer ses jours. Ein Choral leitet das Ganze ein und diesem folgt ein anderes Thema im religiösen Style, welches später mit allerhand modernen Schnörkeleien umstrickt wird. Die drei Impromptus heißen: Solitude, Souvenir und Villageoise. Ersteres ist ein sehr sentimentales Tonstück, das zweite eine Art Mazurka und der Bauerntanz erinnert lebhaft an den in Meyerbeer's Struensee, nur das letztere viel lebendiger und volksthümlicher ist. Dennoch ist Villageoise das beste der hier vorliegenden Musikstücke und wird gut gespielt auch von Wirkung sein.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

C. A. Osborne u. de Beriot, Op. 74. Grand Duo pour Piano et Violon sur des motifs de la Cenerentola. **Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.**

Ein sehr brillantes Salonstück mit geschickter aber auch sehr schwieriger Benutzung beider Instrumente, weshalb zwei ganz tüchtige Spieler zur Ausführung gehören. Der geistige Inhalt ist wie bei den meisten derartigen Sachen nicht weit her. —

G. Briccialdi, Op. 57. Norma-Fantaisie pour la Flûte avec accomp. de Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.**

Ein bekanntes Thema aus der Bellini'schen Oper ist hier zu einem brillanten Virtuosenstückchen verarbeitet. Die Behandlung der Flöte ist, wie sich von Briccialdi erwarten läßt, sehr zweckmäßig und dankbar, die Clavierbegleitung bewegt sich in den allergewöhnlichsten Figuren.

S. Serwaczynski, Op. 10. Kotomeika. Fantaisie brillante sur un motif national russe pour le Violon avec accomp. de Piano. **Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.**

Das russische Nationalthema ist hier für die Violine sehr glänzend, aber auch sehr schwierig behandelt, so daß es nur ein ganz tüchtiger Violinist spielen kann. Das Pianoforte ist nur begleitend und hat keine bedeutenden Schwierigkeiten.

Lieder und Gesänge.

A. Teichmann, Op. 103. La Fionaja. Arietta. (Aurora d'Italia e di Germania.) **Wien, Mechetti. 30 Kr. C.M.**

Matt und süß wie Louisens Limonade in „Cabale und Liebe", eine sehr schwache Nachahmung der Donizetti'schen und Verdi'schen Schreibweise.

J. Vieth, Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Die drei Gesänge heißen: „Lied der Verlassenen"; „Stirb Lieb' und Freud'" und „am Schaalsee"; einigermaßen über den allergewöhnlichsten Dilettantismus.

A. Teichmann, Op. 60. La Fiorentina (**Die Florentinerin**). Arietta per voce di Soprano con accomp. di Pianoforte. **Leipzig, Hofmeister. 10 Ngr.**

Wir haben schon einige Mal über die Gesangscompositionen des Herrn Teichmann gesprochen und können das Gesagte auch bei diesem Werke nur wiederholen: dem Namen nach ist der Componist ein Deutscher, sonst aber nur ein Nachahmer Donizetti's, Verdi's &c.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. | № 13. | Den 28. März 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Musik für das Theater.

Opern im Clavierauszug.

Robert Schumann, Op. 81. Genoveva. Große Oper in vier Acten nach Tieck und Hebbel. Clavierauszug von Clara Schumann. — Leipzig, Peters. Pr. 7 Thlr. (128 Folioseiten.)

Robert Schumann hat in seinem neuesten Werke die Bahn betreten, die seit längerer Zeit angekündigt, von manchen Verehrern des Künstlers ersehnt, von vielen Freunden desselben gefürchtet ward. Das Sehnen, den Freund auf dem Höhepunkte zu sehen, begegnete der Furcht, er habe seinen Höhepunkt bereits überschritten. Ohne hierüber entscheiden zu wollen, da ein festes Urtheil unter Lebenden unmöglich, müssen wir doch den Fürchtenden uns beigesellen, indem das vorliegende Werk keine Steigerung der letztvorhergehenden, sondern eine Verdüsterung seines Genius ist.

Wer dem strebenden Künstler seit seiner bald zwanzigjährigen öffentlichen Laufbahn gefolgt ist, erinnert sich der ersten wilden Auswüchse, die unter dem Namen Florestan und Eusebius den noch zagenden Jüngling Robert verhüllten. Ein scharfsichtiger Kenner schalt damals heftig auf diese Gewitterwolke ohne milde Frucht, während wir dieselbe eben so eifrig in Schutz nahmen, mehr freilich um des Strebens als der Leistung wegen. Den Davidsbündlertänzen folgten verschiedenartige Studien, zum Theil in Bach'schem Tone, darunter sinnvolle Vocalien, während das Instrumentale schon damals überwog. Der Kern seines Wirkens schien deutlicher hervorzutreten in den kleinen Claviercompositionen: köstliche Email-Miniaturen, lange Zeit alle größere Formen verschmähend. Entfaltet schien der Kern in den beiden Hauptwerken: Peri und Symphonie 2; auch hier als Ganzes vollendeter und abgeschlossener das Instrumentale, während das Vocale in der Peri neben mancher lebendigen Schönheit doch so viel Räthselhaftes enthielt, was den reinen Genuß verkümmerte, statt ihn mystisch zu steigern. Im spanischen Liederspiel schien ein Stillstand sich anzukündigen, weil einerseits kein wesentlich neuer Inhalt in dieser romantischen Form wieder geboren ward, andererseits die Unbestimmtheit der Form ein Schwanken andeutete, ein Formsuchen, das in die Oper vorwärts oder in's einfache Lied rückwärts, doch ungewiß hinüber deutete.

Dieser Ungewißheit macht die gegenwärtige Oper ein Ende. Aber ist es nun ein Fortschritt zur Klarheit, Gewißheit, Schönheit? In Leipzig schon hat die lebendige Aufführung die Frage nicht beantwortet. Sehen wir Text und Ton genauer an, ob sich die Antwort aus ihnen darstelle. Unsere neuen Operncomponisten haben zum Theil, wie Händel und Bach in ihrem Gebiete, die Texte selbst geordnet oder umgedichtet. Dieses Verfahren scheint naturgemäß, ist aber bei heutiger Steigerung der Künste und Bedürfnisse so schwierig geworden, daß es unausführbar

scheint, es sei denn, daß Einer geradesweges zu den alten Sagen und Volksliedern zurückginge, und von dort her den ursprünglichen Strom in die neue Welt hinüberleitete. Geschähe das am Niebelungenliede, am Parcival, am Rolandsliede, es wäre möglich, daß ein Gegenwärtiger mit Einfalt und feuriger Unschuld begabt, ein Gebäude aufrichtete, wie Händel im Messias so tiefpoetisch und musikalisch gethan. Der Vorgang Richard Wagner's erweckte kein günstiges Vorurtheil für unsere Zeit: denn seine selbstgedichteten Opern sind tolles Zeug mit vielem Gerassel und wenig Witz, fast so schlimm wie Jacob Meyer-Beers erlogenes Zeug. — Unsere alten Volkssagen sind in sich rund, schön und gesund, in der ächten Gestaltungskraft so abgeschlossene Dichtungen wie Sophocles Tragödien. Diese Sagen zu dramatisiren bedarf es aber der Unschuld und wahren Dichterkraft; Berlinisches Gehimmele ist schädlich, platte Weltschmerzelei verderblich; daher Tiecks und Hebbels Bearbeitungen beide verfehlt.

Wie weit nun Schumann diese beiden benutzt, wo er von ihnen abgewichen, das zu untersuchen ist weniger wichtig, als die Frage, warum er nicht der himmlisch einfältigen Sage sich geradesweges in die Arme geworfen? Warum nicht der ächt plastische und zugleich dramatische Gang des alten schauerlichen Liedes bewahrt ist? Graf Siegfried zieht in den Krieg, Genoveva gebiert ein Kind, der schändliche Verdacht der Untreue umwindet den arglosen Grafen, die Unschuldige wird verdammt, in die Wüste gestoßen, lebt mit dem Kinde Schmerzenreich fromm entsagend im Walde, der Betrug wird entdeckt, die Dulderin gekrönt, der Frevler gerichtet — das sind die Grundzüge der Sage, wovon hier die Hälfte, nämlich der wahre Lebenspunkt gestrichen ist, und dafür ein völlig willkührliches Spiel von Tyrannenlaune und zauberischer Herstellung hingestellt. Warum? Das Kind brauchte ja nicht auf der Bühne geboren zu werden — so parisisch sind wir noch nicht! — und dennoch konnte Alles dem Gange der Sage gemäß zu wahrem Schmerz und wahrer Versöhnung ausgehen.

Dies ist ein Grundfehler; es fehlt dieser dramatischen Darstellung durchaus an Handlung, an Arbeit, Schuld und Versöhnung — der gewaltsamen Hexerei gar nicht zu gedenken. Aber vielleicht finden wir auch hier die Tonseele überwiegend und das schwache Gedicht emporziehend, wie dieses bei Mozart endlich allgemein anerkannt ist? Vielleicht sind gestaltenreiche Tonbilder ein Ersatz geworden für mangelnde Wort-, Dicht- und Lichtbilder?

Die ganze Oper ist ein fortlaufendes Recitativ. Das ist mehr, als die stärkste Aufmerksamkeit aushält. Es ist nicht blos dem sogenannten Volke, es ist auch den Gelehrten unverständlich, überspannend. Verstehen wir die verhüllten Andeutungen von der Leipziger Aufführung recht, so ist der Eindruck ein solcher gewesen, wie ihn nie ein begeisterndes Kunstwerk macht. Man sage nicht von allmälig tiefer dringendem Verständniß, von Undankbarkeit des Pöbels gegen das wahrhaft Neue. Das war doch anders bei den ersten Aufführungen des Don Juan in Prag, der C-Moll Symphonie in Wien; da war eben der dumme Pöbel der zuerst Begeisterte, dem der zaghafte Gelehrte langsam nachfolgte, nachdem er sich besonnen und aufgehört hatte zu erstaunen. Ich gebe viel auf die Stimme des Volkes, blutwenig auf die der Claqueurs und Recensenten.
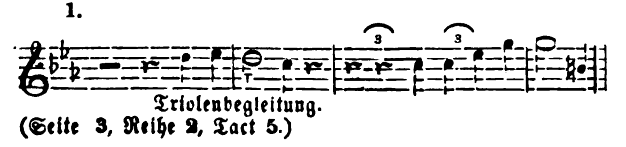
Und ist es denn ein unbilliges Verlangen, wenn man ächte, fließende, baumstarke, immergrüne Melodien fordert, die sich einprägen und von Mund zu Munde gehen? Ist das nur ein pöbelhaftes Verlangen des Amüsements? Was ist denn Musik? Ist es nur eine Kreuzigung des natürlichen Gehörs oder ist es dessen Erfüllung? Ist überhaupt die sogenannte höhere Kunst ein Gegensatz der Natur? soll sie tödten oder verklären was natürlich geboren ist? Die letzten Tage der „Romantiker" mögen uns auf furchtbare Weise belehren, was Kunst sei ohne Natur: denn sie, die von der sogenannten Natur ausgegangen waren, landeten bei deren völligem Widerspiel, seitdem die Tradition sich geltend gemacht hatte, es komme bei der schönen Kunst keineswegs auf Sinnenschmeichelei an, sondern lediglich auf „Ideen". — Diese äußerste Verirrung der poetischen Romantiker dringt nun, nachdem sie dort längst gerichtet ist, in andere Künste ein, weil niemals die Menschen etwas aus der Geschichte lernen, sondern jeder seine eigene Reise durch Dunkel und Irrthum machen muß. Wie nahe aber die Kunst der Schmerzen, der Häßlichkeit, der gewaltsamen Charakteristik und abstracten Idealisirung an das Gegentheil aller Kunst, die dürre Tendenz, anstreife, übersieht der Zeitsinnige.

Wir erblicken nun unseren Robert, den Freund, mit bitteren Schmerzen auf der Bahn, die zwar für eine zeitgemäße gilt, aber weder volksthümlich noch tiefsinnig, weder schlagend noch nachwirkend ist, sondern lediglich eine Geburt des verschlagenen Weltschmerzes, dessen Höhe wir in Chopin erreicht glaubten. Auch bei diesem Hochbegabten ist der plastische Kern immer mehr verloren gegangen in überstiegenen, consequent und methodisch rasenden Tendenzen, die bei allem Scheine der Zeitsinnigkeit doch in der That niemals dem Volke zugänglich werden, den Wissenden aber eben durch ihre Eintönigkeit bald ermüden. Man spricht heut zu Tage viel von demokratischer Musik. Den lüsternen griechischen Namen abgerechnet stimme

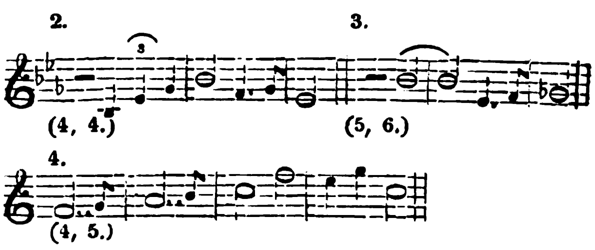
ich der Forderung völlig bei, daß jedes ächte Kunstwerk volksfaßlich, d. h. menschlich — sein müsse: ist das nun Chopin? Er ist überraschend, frappirend, räthselhaft, mannichfaltig und fanatisch — aber er ist nicht gesund, ewig, hell und siegreich wie der Genius soll. — Eine Zeit lang war mir, als könne Schumann das Mittelglied werden zwischen Beethoven und Schubert; jetzt sehe ich, daß er auf dem Wege ist, Chopin in's Vocale zu übersetzen: das ist der Sturz in den Abgrund — es sei denn, daß er in ungeheuerer, doch freier Entsagung die Rückkehr antrete zu dem, was seine Jugend belebte, und daß er in Bach die Heilung der kranken Zeitstimmungen suche.

Die Einzelsätze in fortlaufender Reihe vorführen, wie es schon die alte italische Oper versuchte, und Mozart im Don Juan und Idomeneo lebendiger ausführte. Diese Art ist hier zu einer übermäßigen Virtuosität gesteigert, wo zuletzt alle feste Bilder aufhören. Ueberhaupt scheint das Recitativ schon von selbst eine nahe Verwandtschaft mit der reinen tendenziosen Prosa in sich zu tragen; denn im Recitativ wiegt der Wortausdruck über der Tongestalt. Wie nun, wenn eine ganze Oper auf diesem Grunde ruht? Sie wird Räthsel auf Räthsel bringen statt des hellen Bildes, Strebungen statt der Leistungen. Das Bach'sche Recitativ als gedankenvolles, das Webersche als sinnlich melodisches scheinen mir die Endpunkte künstlerischer Gestaltung des Recitativs. — Gehen wir den Einzelheiten nach, wie Harmonie und Melodie, die nicht getrennten sondern einigen Geschwister, uns dazu den sichersten Ausgangspunkt bieten.

Die Ouvertüre ist ohne melodische Kraft, durch Triolen, Nonen, Terzquarten und Quintsexten bewegt, deren Erklärung und freudige Auflösung nicht innerhalb der Ouvertüre sich findet, daher sie als Frage dasteht, der Zeit ähnlich, die ein großes Fragezeichen ist. Mit der None zu beginnen ist ein Aeußerstes, das wir uns als Fortsetzung zu Beethoven's Septimeneingang und Nonenanhub (letzterer jedoch in einem Mittelsatze der letzten Symphonie!) — gefallen lassen, sofern der Fortgang diesen schneidensten Schmerz löst. Der Eingang sagt: ich will euch ein Lied der Schmerzen singen. — Die Ouvertüre hat viele Melismen, kühne Wandlungen, rasches Springen und Gegenwirken der Rhythmen und Töne, aber keine Grundmelodie, keine helle Gestalt und Gruppirung. Die Hauptmelismen sind (außer der düster phantastischen Einleitung):



(Seite 3, Reihe 2, Tact 5.)



Diese vier Hauptthemen gehen in langer symphonienartiger Entfaltung (durch elf Clavierseiten zu sieben Reihen) mit äußerst schwierigen oft unfaßlichen Harmonien daher. Unnöthig scheint uns wenigstens die absichtliche Einführung unvorbereiteter Dissonanzen, wie 4, 5, 3, wo das untere Hornduett eigensinnig festhält $\frac{es}{b}$, worüber ein voller As-Dur-Accord gethürmt ist; desgleichen die lange Ausdehnung der Terzquartnone 11, 2—3; worauf dann die neue (4te) Schlußmelodie als Quartsextaccord beginnt: 11, 5, 3.

Die Instrumentaleinleitung ist durchweg von düsterem unbestimmten Inhalt; wir lassen sie ohne Deutung, und wenden uns zur menschlich bewegten Handlung.

(Schluß folgt.)

Bücher, Zeitschriften.

Gustav Schilling, Musikalische Didactik oder die Kunst des Unterrichts in der Musik. Ein nothwendiges Hand- und Hülfsbuch für alle Lehrer und Lernende der Musik, Erzieher, Schulvorsteher, Organisten, Volksschullehrer u. s. w. Erste Lieferung. — Eisleben, Ferdinand Kuhnt, 1850. Subscriptionspreis für die Lieferung 15 Sgr.

Das Werk, welches Hr. Hofrath Dr. Schilling unter obigem Titel als ein auf wissenschaftlicher Basis ruhendes ankündigt und den Musiklehrenden übergiebt hat den einen großen Fehler, daß es kein wissenschaftliches Werk ist, daß es schwerlich diejenige Lücke in der musikalischen Pädagogik ausfüllen wird, welche auszufüllen man bisher für sehr wünschenswerth erachtet hat. Das ganze Werk zerfällt nach dem beigegebenen Plan in zwei Haupttheile, in die musikalische Pädagogik — erster allgemeiner Theil — und in die Praxis des Musikunterrichts. Gleichwohl kündigt sich die erste vorliegende Lieferung ebenfalls als „eigentlich musikalische Didactik" an, so daß man gleich anfangs keine günstige Meinung über das planmäßige Verfahren des Verfassers erhält, der ent-

weder selbst nicht recht weiß, was er will, oder wer weiß was für Absichten mit dieser Titelconfusion verbindet. Wenn der Verfasser nun sein Werk als dasjenige anpreisend ankündigt, welches etwas ganz Neues enthalten solle, so kann diese Ansicht blos das Resultat einer beklagenswerthen Eitelkeit sein. Denn erstens muß Hr. Hofrath Schilling wissen, daß diejenigen Ideen, welche er in der vorliegenden Lieferung als neue uns auftischen will, bereits gäng und gäbe sind bei dem größten Theile der Musiklehrenden, da von verschiedenen Seiten her seit Jahren auf eine Vervollkommnung dieses practischen Theils in der Musik hingearbeitet wurde; die hier und da vorkommenden Beispiele schlechter Musikunterweisung werden noch fortexistiren, auch wenn das Werk des Verfassers ganz vollendet sein wird, wie Beispiele aus anderen Zweigen des Unterrichts beweisen trotz einer wohlbegründeten, allgemein verbreiteten wissenschaftlichen Lehrmethode; es liegt dies nicht in der Mangelhaftigkeit der Lehre, sondern in andern wohlbekannten Bedingungen. Sodann scheint der Verfasser dasjenige ignoriren zu wollen, was vor Allen Marx in seinen Schriften über musikalische Didactik nicht nur gründlich und erschöpfend, sondern auch geistreich und höchst anregend für Lehrer und Lernende gesagt hat. Die Ansichten über Musikunterricht und die Praxis haben durch die Schriften dieses Mannes, dessen Werke bereits in vielfältigen Auflagen in den Händen der Musiker und Musikfreunde sich befinden, eine wesentliche Reform auf diesem Gebiete hervorgerufen. Dadurch ist zwar ein Werk, welches speciell diesen Zweig wissenschaftlich anbahnen und vollenden will, nicht entbehrlich gemacht, allein es ist doch schon so viel gewonnen, daß das Licht nach allen Seiten hin seine Strahlen gesendet und den alten verkehrten Schlendrian aus den geweihten Tempelhallen vertrieben hat. Daß Hr. S. nun sich der Herausgabe einer musikalischen Didactik unterzogen hat, ist gewiß dankenswerth; allein der wissenschaftliche Standpunkt erheischt doch noch Anderes als was Hr. S. uns in seinen Werke bietet. Denn Schematisiren und Rubriciren sind noch kein wissenschaftliches System. Aber eben in diesem bloßen Formalismus beruht die Hauptstärke des Buches, das in den ersten zwei Capiteln nun die Gegenstände des Musikunterrichts aufzählt; erst im dritten Capitel „Beschaffenheit des Musikunterrichtes" folgen practische Winke, die aber, wenn auch theilweise gut, doch gleichfalls nicht neu sind. Hrn. S.'s Buch gleicht mehr einem Unterhaltungsbuche, das nebenbei auch Nützliches lehrt, aber in so breiter und geschwätziger Ausführlichkeit, mit so vielen triviellen Histörchen aus dem Leben ausgeschmückt, daß die überall hervorleuchtende Eigenliebe des Verfassers unangenehm wird und das Weiterlesen verleidet. Dabei finden sich häufige Wiederholungen, die um so lästiger werden, als sie immer nur die Wohlgefälligkeit des Verfassers an dem, was er als neu zu sagen glaubt, durchblicken lassen. Wenn der Verfasser ferner an einigen Stellen den höheren Standpunkt der Musikunterweisung festgehalten wissen will, so fällt er doch wiederum an anderen Stellen in den Widerspruch, die materiell-nützliche Seite anpreisend hervorzuheben und somit die edlere Auffassung zu alterniren. Mit schönen Worten, bombastischen Redensarten und ästhetischen Floskeln*) ist uns nicht gedient, die giebt aber Hr. S. im reichem Maaße, und wenn wir eine Zeitlang uns durch dieses Labyrinth von Schönrednerei gewunden haben, wird uns gesagt, daß dieses Alles „eigentlich" nicht hierher gehöre, sondern „eigentlich" erst da und da gelehrt werden solle. Also — trotz des Rubricirens Confusion und Unklarheit; denn wer seinen Stoff beherrscht, der giebt an der geeigneten Stelle nicht mehr als nöthig ist. Ich fürchte sehr, daß derjenige, der sich in diesem Buche Raths erholen will und Aufklärung, mit wenig geläuterten Begriffen dasselbe aus der Hand legen wird. Ein Buch, was den Zweck haben will, wie das des Hrn. S., muß in kurzer, bündiger Sprache abgefaßt und logisch geordnet sein, scharfe und klare Definitionen geben und in solcher Weise, daß der Lesende zum eigenen Nachdenken sich angetrieben fühlt; denn nur durch Selbstdenken wird Klarheit gewonnen. Ob der Verfasser im zweiten speciellen Theil die vielen Verheißungen, nach denen er unsere Seele durstig macht, erfüllen, ob er uns aus dem Provisorium der „eigentlichen musikalischen Didactik" des ersten Theils in einen wissenschaftlichen Lehrgang der „eigentlichen musikalischen Didactik" des zweiten Theils geleiten wird — darüber dürfte vorläufig ein bescheidener Zweifel nicht unerlaubt sein.

Em. Klitzsch.

Concertmusik.

Concertstücke.

Iwan Müller, Op. 112. Introduction et Rondo amabile pour la Clarinette avec accompagnement d'un Orchestre de Salon ou de Piano. — **Leipzig, Fr. Hofmeister. Mit Orchester 1 Thlr. 20 Ngr. Mit Militär-Orchester 2 Thlr.**

Das vorliegende Concertstück verräth bezüglich seiner technischen Behandlung die Hand des kundigen

*) Beispiele aufzuzählen halte ich für Raumverschwendung.

Mannes, der sich bereits seit Decennien durch Herausgabe von derartigen Solosätzen einen Namen gemacht und den Clarinettisten manche willkommene Gabe dargeboten hat. Auch dieses neueste Stück reiht sich den früheren ebenbürtig an. Wenn auch selbstverständlich bei solchen Solosätzen kein tieferer musikalischer Inhalt sich erwarten läßt, in dem man meistens auf eine wirkungsvolle Geltendmachung der virtuosen Seite es absieht, so muß doch bei dem vorliegenden bemerkt werden, daß es den edleren Standpunkt der Salonmusik behauptet und durch seine wohlklingenden und gewinnenden Motive für den Vortragenden ein dankbares Stück ist, weshalb es darauf Reflectirenden angelegentlich empfohlen wird.

Aus Dresden.

(Fortsetzung.)

Die erste Aufführung des Don Juan zeichnete sich durch manche neue Eigenthümlichkeiten aus, deren pflichtmäßige Schilderung ich mit der Aufzählung des zum größten Theile neuen Darstellerpersonals beginne. Dasselbe bestand aus den Damen La Grua (Donna Anna), Krebs-Michalesi (Donna Elvira) und Bredo (Zerline), so wie aus den Herren Mitterwurzer (Don Juan), Dalle Aste (Leporello), Himmer (Don Ottavio), Abiger (Masetto) und Risse (Comthur), d. h. aus einem Don Juan, mit dem wir zufrieden sein wollen, weil es eben Unrecht wäre, Vollkommenes auf dieser Erde zu verlangen, — aus einem Ottavio, den wir uns ebenfalls gefallen lassen, denn die Partie ist eine sehr undankbare, — aus einer Donna Anna und einer Zerline, von Anfängerinnen, — aus einer Elvira, von einer baldigen Aufhörerin, — aus einem Leporello, von einem Sänger gespielt, der mit wahrhaft teuflischer Hinterlist auf jedes nur einigermaßen traitable Tönchen lauert, um auf Kosten desselben mit seinem noch niemals bezweifelten Stimmfond zu renommiren, — aus einem Comthur, der hinreichend ledern, und aus einem Masetto, der zu Uebertreibungen gerade genug geneigt ist. — Frl. La Grua hat eine tüchtige Schule gemacht, ihre Stimme aber ist schwach, namentlich in den Mitteltönen, ihr musikalischer Sinn scheint nicht bedeutend zu sein, und nur im Spiel leistet sie fast mehr, als man verlangen möchte. Außerdem besitzt diese Dame eine entschieden ausgesprochene Vorliebe für das R: — „Ehrrr wahrrr dehrrr Mörrrderrr meines Vaterrrs!" Will man eine richtige Vorstellung von einem solchen Concerte von lauter Trrrommeln und Trrrompeten erlangen, so muß man sich die Mühe nehmen und die R's zählen, welche allein im deutschen Texte der beiden großen Recitative der Donna Anna vorkommen. — Frl. Bredo, deren als Gast ich schon früher einmal erwähnte, präsentirte sich als engagirt, und wenn auch ihrer Aufgabe keineswegs gewachsen und im Gesange noch pure Anfängerin, so scheint sie doch natürliche Anlagen und eine leidliche Stimme zu besitzen. — Wie viel Frau Krebs-Michalesi verloren hat, bemerkt man in einer Partie, wie die der Elvira, mit Schrecken, wo jeder Ton ihr ersichtliche Anstrengung kostet: und dieser Umstand vermag wohl ein aufrichtiges Bedauern mit ihrem Schicksale, nicht aber einen wirklichen Genuß an ihrer Leistung hervorzurufen.

Die wesentlichste von den neuen Eigenthümlichkeiten der Aufführung bestand nun in den Recitativen. Es würde mir schlecht anstehen, wollte ich den gesprochenen Dialog an die Stelle dieser Recitative zurück wünschen, — erhält die Oper als musikalisches Ganze ja doch erst durch sie die wahre Einheit; verhehlen aber mag ich die sonderbaren Gedanken nicht, die mich an vielen Recitativstellen beschlichen. Gesprochen nimmt man die nicht geringe Zahl unvermeidlicher Albernheiten im Dialoge hin, ohne dabei an Mozart zu denken, dessen Herrschaft und Verantwortlichkeit man auf die wohlbekannten Musiknummern zu beschränken gewöhnt ist. Werden diese Albernheiten aber quasi gesungen und mit Orchester begleitet, so gemahnt dies den reflectirenden Zuschauer stets an den Componisten, und er bedauert dann, daß diese Oper gerade so beschaffen ist, als die geringe dramatische Einsicht vor funfzig Jahren sie entstehen ließ. Uebrigens ist für die wirklich parlando vorgetragenen Recitative, wie wir sie Dank der Fermatenwuth Leporello's hier nur zum Theil vernahmen, die Begleitung durch mehrere Pulte Streichinstrumente offenbar noch immer zu schwerfällig, und ein Accompagnement derselben durch Piano und Contrabaß dürfte fast vorzuziehen sein. — In mehreren Scenen des ersten Actes spielten eine beträchtliche Anzahl grün-weißer Stäbe in den Händen der festfeiernden Bauern eine ziemlich bedeutsame Rolle. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich dem neuen Regisseur der Oper eine ganz besondere Vorliebe für diese Stäbe zuschreibe, die als schottisch-nationale Charakterzeichen schon in der „weißen Dame" einen bedenklichen geographischen Schnitzer beurkundend, als spanisch-nationale aber hier im „Don Juan" mitspielten. Ist eine Vorliebe für Stäbe an und für sich schon keineswegs tadelnswürdig, so erhält sie in diesem Falle ihre Rechtfertigung und erhöhete Bedeutung durch das patriotische Farbenspiel, in dem sie sich kundgab. O, es ist ein feiner Schmeichler, dieser Stäbchenmeyer! — Im Recitative vor der großen D-Dur Arie der Anna zuckte

mir eine Accordfolge wie ein electrischer Schlag durch die Glieder. Heiliger Mozart, — das konnte unmöglich von dir herrühren, einer solchen Modulation warst du, reine musikalische Seele, unfähig! Der dumpfe Klang der Begleitung in der Arie bewies mir später, daß man dieselbe in Des-Dur spiele, und daß wahrscheinlich jener Ruck von dem vermittelnden Accorde hergerührt habe, der diese Tonart möglich machen mußte. — Im ersten Finale nun war es, wo — der weißen Halsbinde und den lackirten Stiefeln zum Trotz — der Monate lang wahrscheinlich nur mühsam unterdrückte Freiheitsdrang des ehemaligen Republikaners und nunmehrigen Fürstendieners in hinreichend auffallender Weise zur äußeren Wahrnehmung gelangte. „Freiheit soll leben!" — diese verrätherischen Worte sind in solch einer „dunkelrothen" Betonung hier noch niemals vernommen worden: das konnte nur ein Republikaner einstudirt haben, der seinen flüchtigen Vorgänger in allen Stücken weit überholt hatte. Welche unberechenbaren Gefahren für die politische Gesinnung unseres bisher so harmlosen Orchester- und Chorpersonals aus der gezwungenen Unterordnung unter einen Mann entspringen, in dessen Brust der Drang nach unbegrenzter Freiheit in einer so wahrhaft vulkanischen Weise kocht, sei hier nur angedeutet.

Im zweiten Acte spielte Herr Concertmeister Lipinski das Solo für Mandoline mit einem ziemlich gezogenen Staccato auf der Violine: dies ist dem Charakter des ganzen Musikstücks durchaus entgegen. In Ermangelung einer Mandoline ist das Wahre hier die möglichst täuschendste Nachahmung des Mandolinentons durch ein Pizzicato oder mindestens springendes Staccato auf der Violine, und der höchste Stolz des ausführenden Künstlers kann nur darin bestehen, der Absicht des Componisten am Nächsten zu kommen. — Das Gastmahl Don Juan's verherrlichten die erdenklichsten Anstrengungen unseres weiblichen Balletpersonals. Hier mußte man nur die Erfindungskraft des Balletmeisters bewundern, der auf die altväterischen Melodien, welche die Hauskapelle Don Juan's aufspielt, Pas von entsprechender Art zu finden wußte. Die wenig verführerischen Odalisken im Harem des spanischen Pascha verscheuchte Elvira und der steinere Gast. Ob der Auftritt des letzteren einer tiefliegenden Kunstabsicht unserer Opernretter oder einer Pflichtvergessenheit des Beleuchtungsinspectors entsprungen, weiß ich nicht; der Geist des Comthurs aber schritt nicht nur mit einer wenig geisterhaften Keckheit in den von zahlreichen Kerzen hell erleuchteten Saal, sondern verweilte auch mit wahrer Todesverachtung eine geraume Zeit in dieser Helle, so daß sein mehlbestäubtes Aeußere allerdings mehr an einen leibhaftigen Müller oder Bäcker, als an das Product eines Bildhauers erinnerte. — Die Krone des Abends nun aber war ohnstreitig der neue Höllenspuk am Schlusse der Oper. Hier zeigte sich die enorme Intelligenz unserer Opernheilande auf eine sublime Weise in einer der rettensten Thaten, welche die neuere Weltgeschichte aufzuweisen haben dürfte. Soll das Tragische der Endsituation für uns aufgeklärte Leute keinen lächerlichen Beigeschmack erhalten, so muß dieselbe auf das Spiel des Helden allein beschränkt werden: bisher kamen hier noch zu diesem Spiele ein halbes Dutzend Teufel, die Don Juan davon schleppten. Diesmal jedoch hatten wir die Hölle mit allen ihren Einzelnheiten. Mit Don Juan und den Abgesandten der Hölle auf der Scene verwandelte sich der Saal in ein ungeheueres Tableau unter brennendster Beleuchtung: einige Dutzend ausgestopfte Bälger brieten in der heißen Luft, die sichtbar aus dem Höllenbrand in der Tiefe zur Decke emporstieg; in der Mitte spie ein für Don Juan geöffneter furchtbarer Teufelsrachen einstweilen allerlei scheußliches Gewürm; ein riesiges Ungethüm fuhr — in jeder Hand eine Leuchte haltend — unaufhaltsam herauf und herunter. In allen seinen Einzelnheiten ist mir das sehr complicirte Bild nicht in der Erinnerung verblieben. Wem wir diese neue Herrlichkeit eigentlich zu verdanken haben, ist mir ebenfalls unbekannt geblieben: einige hundert Thaler hat sie sicherlich gekostet. Und da sage man noch, die Theaterdirection mit den höchst eigenthümlichen Begriffen spare, wo es gilt, der wahren Kunst wirksam unter die Arme zu greifen.

(Schluß folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der neunjährige Pianist Fritz Gernsheim hat in Frankfurt a. M. sehr gefallen.

Ebendaselbst gab Theresa Milanollo zwei sehr besuchte Concerte im Theater.

Vermischtes.

Die Berliner Kreuzzeitung schreibt: „Se. Majestät der König (von Preußen) haben Ihre Marmorbüste (von Rauch's Hand ganz vortrefflich gefertigt) auf einem prachtvollen Piedestal, begleitet von einem überaus huldvollen Handschreiben, dem General-Musikdirector Meyerbeer zu übersenden geruht."

Die Direction der Königsstädter Bühne zu Berlin hat ihr Theater wegen des Verbotes der Stummen von Portici (!!!) geschlossen, und wird die Vorstellungen der italienischen Oper nicht eher wieder beginnen, als bis sie sichere Garantien hat, daß ihr Repertoir durch dergleichen Sachen nicht wieder gestört wird. Die Leiter dieses Theaters erdulden einen bedeutenden Verlust durch das Verbot der genannten Oper, da sie einige tausend Thaler auf deren Ausstattung verwendet haben.

Der Lustspieldichter Puttlitz arbeitet an einem Operntext für Heinrich Dorn.

Verdi's Nabuco hat in Dresden Fiasco gemacht. (Ließ sich erwarten!)

Raff's neue Oper „König Alfred" hat in Weimar sehr gefallen.

Mangold's „Gudrun" wird auf dem Hoftheater in Darmstadt vorbereitet.

Für praktische Musiker.

Ueber das Horn.

Von

Heinrich Gottwald.

(Schluß.)

Die Naturtöne des Ventilhorns stehen ganz in demselben Verhältnisse und haben auch dieselben Eigenschaften des Naturhorns; mithin die früher erwähnten besonderen Uebelstände wie Vorzüge des letzteren auch auf das Ventilhorn übergehen, wozu die etwas tiefe Terz, sehr tiefe Septime, die schwerere Ansprache der hohen Töne fis, gis, a, die in der Grundtonart leichte Behandlung ꝛc. gehören.

Von diesen Mängeln kann jedoch nur der einzige, nämlich der zu tiefen Septime, und zwar dadurch abgeholfen werden, daß der höhere Naturton c, mittelst des Ventils für den ganzen Ton, nach einem entsprechenderen b erniedrigt wird. Die Unsicherheit der drei bezeichneten höheren Töne wird selbst durch den Gebrauch der Ventile nicht beseitigt; und bei deren Benutzung für andere Tonarten, wo der der Grundtonart eigene Aliquotton g als Erleichterung nicht vorausgehen kann, außerordentlich erschwert.

Die leichte Behandlung und Verbindung der Naturtöne des Ventilhorns ist durch den angebrachten Mechanismus wohl nicht direct beeinträchtigt; doch muß hier besonders aufmerksam gemacht werden, daß alle vorhandenen Naturtöne, da diese Ventile einen für sie unnöthigen Ballast abgeben und jedenfalls ihre sonst freiere Schwingungen hemmen, an ihrem hellen und schönen Hornklange verlieren.

Wie bei dem Naturhorn durch das schon erwähnte verschiedenartige Einlegen der rechten Hand in das Schallstück des Instrumentes jeder Aliquotton um einen halben, ganzen, ein und einen halben Ton erniedrigt werden kann; so wird beim Ventilhorn dieser Zweck mittelst Ventilen für einen halben, ganzen, ein und einen halben Ton erreicht; wovon in der Regel das mittelste Ventil für den halben, das obere für den ganzen, und das untere für ein und einen halben Ton bestimmt sind. Hieraus geht hervor, daß jeder Aliquotton ohne Unterschied der Höhe und Tiefe, nur immer durch ein und dasselbe Ventil erniedrigt werden kann; welches Verfahren die harmonische Reinheit gefährdet und für die practische Anwendbarkeit darum nicht zulässig ist, weil trotz des wohl immer gleichbleibenden Schwingungsverhältnisses der hohen und tiefen Intervalle die Länge der Luftsäule bei hohen und tiefen Tönen wechselt. Um hier allerdings ein sehr augenfälliges Beispiel anzuführen, denke man nur an den großen Unterschied der Luftsäule eines halben Tones beim 32sten Fuß der Orgel (dieses vorweltlichen Ungeheuers) im Vergleich zu einem solchen Tone des vier oder zweifüßigen Registers. —

Auf den hier, wohl nicht am unrechten Orte und durch den trügenden Schein sehr leicht herbeigeführten Einwurf, wie das komme, daß z. B. beim F-Horn die durch das Ventil für den halben Ton erhaltenen Töne in ihrer Reinheit von denen, durch einen beim F-Naturhorn aufgesetzten Bogen für den halben Ton abweichen, wo doch in beiden Fällen die Luftsäule des zu erniedrigenden halben Tones für alle Töne gleich vorhanden ist; erlaube ich mir zu bemerken: daß die Ventile durch ihre so angebrachte, der Hauptluftsäule wohl wenig zusagenden Stellung eine Erniedrigung der Töne secundärer Art zu bewirken scheinen; d. h. daß die Luftsäule des Ventils von der Hauptluftsäule des ganzen Horns isolirt bleibt, und erst dann eine Verbindung und Erniedrigung bewirkt, wenn sich die Luftsäule der Grundstimmung schon in ihren verschiedenen Theilpunkten entwickelt hat. So wird durch

das Ventil jedes h und dis, aus c und e unmittelbar entstehen; indem die letzteren aus den Schwingungsverhältnissen des Naturhorns zuerst entwickelt, nun für sich selbstständigen Töne, durch den halben Ton des Ventils erst erniedrigt werden.

Zur Ueberzeugung des Gesagten verlängere man z. B. die Luftsäule des Ventils für den ganzen Ton mittelst seines angebrachten Zuges so viel als nur möglich; vergleiche dann einen hohen und tiefen Ton dieses Ventils z. B. [musical example] mit einander (bei welcher Probe man aber natürlich nicht trachten darf, diese Töne durch Nachhilfe in ein harmonischeres Verhältniß zu bringen) und man wird sich überzeugen: daß der höhere gegen den tieferen Ton bedeutend zu tief sein wird. Dieses könnte aber nicht der Fall sein, wenn die zur Hauptluftsäule dazu getretene des Ventils sich für alle Theilpunkte oder, was dasselbe ist, für alle Töne gleichmäßig vertheilt. Darum verlangt der höhere Ton ein kleineres, der tiefere ein größeres Ventil zu seiner harmonischen Reinheit. — Bei aufmerksamer Beobachtung der Art und Weise, wie sich aus den Aliquottönen des Ventilhornes die durch das Ventil namentlich für den halben Ton erniedrigten Töne aus den ersteren gleichsam unmittelbar bilden, dürfte die so eben aufgestellte Muthmaßung an Wahrscheinlichkeit gewinnen.

Ich würde auch in der That verlegen sein auf die Frage: „Warum die, aus den Naturtönen mittelst der Ventile erhaltenen, in ihrer harmonischen Reinheit von den erstern abweichen?" einen andern als den angeführten physischen Grund als Ursache beizubringen.

Die Erniedrigung des angenommenen halben Tones beim Naturhorn mittelst aufgestecktem Bogen für den halben Ton, muß demnach auf andere Weise als beim Ventilhorn mittelst des Ventils für den halben Ton geschehen, welches ich mir auf folgende Art erkläre: Die beim Aufsetzen des Bogens erhaltene Luftsäule, gleichsam den Anfang derselben bildend, geht auch deshalb unmittelbar eine Verbindung mit der Hauptluftsäule des ganzen Hornes ein; wodurch die Theilpunkte für die der neuen Tonart zu erhaltenden Aliquottöne sich ebenfalls consequent von den Theilpunkten der früheren Stimmung verschieden, und zwar gleich zweckentsprechend mit verändern, und somit das ganze harmonische Verhältniß der Töne untereinander gleichzeitig übertragen wird.

Aus diesen sich gegenseitigen Beweisen, daß die Art und Weise der Erniedrigung mittelst aufgesetzten Bogens von der des Ventils in Bezug auf die ganze Luftsäule des Hornes abweichend sei, geht unter anderem hervor: Daß man beim Ventilhorn z. B. in F, durch den Gebrauch des mittelsten für den halben Ton bestimmten Ventils kein E-Horn; durch Benutzuug des oberen Ventils für den ganzen Ton kein Es-Horn rc., sondern nur von der Haupttonart F, halbe und ganze erniedrigte Töne erhält, die in ihrer harmonischen Beziehung aus den nun wohl hinlänglich motivirten Ursachen abweichen müssen. —

Dieses Abweichen von der erforderlichen Reinheit wird am auffallendsten bei den höchsten und tiefsten ein und desselben Ventils gewonnenen Tönen stattfinden; daher werden die von dem höherem c gewonnenen Töne h, b, a, as mit denselben, von dem zwei Octaven tiefer liegenden c erhaltenen am meisten divergiren.

[musical example]

Demnach müssen, wenn die Construction der Ventile bezugs der reinen Stimmung für die tieferen Octaven berechnet sind (größere Luftsäulen enthaltend), alle mit den Ventilen gewonnenen höheren Töne progressiv wachsend, zu tief werden; so wie im Gegentheil bei der nach hoheren Octaven angelegten Construction der Ventile (kleinere Luftsäulen enthaltend), die tiefen Töne desselben Ventils zu hoch erscheinen; endlich bei einer für die mittlere Octave berechneten Construction der Ventile, obwohl in geringerem Grade die Töne der höhern Octave zu tief, und jene der tieferen Octave zu hoch werden. —

Daß dieses Mißverhältniß auch auf den Raum einer einzigen Octave, wenn auch weniger fühlbar, nicht ohne nachtheiligen Einfluß bleiben kann, braucht weder eines Beweises, noch der besonderen Erwähnung, daß deßhalb die, innerhalb dieser Octave liegenden Intervalle auch untereinander nicht in das erforderliche harmonische Verhältniß treten können; welcher Uebelstand mit zunehmender Entfernung von der Haupt- oder Naturtonart immer bedeutender hervortritt.

Das Ventilhorn würde ferner (wenn man seine dualistische Natur als einen besonderen Vortheil anrühmen wollte) als Naturhorn behandelt, allerdings sehr schnell durch den Gebrauch der Ventile, das längere Zeit erfordernde Aufsetzen eines Bogens für den halben, ganzen, ein und einen halben Ton beseitigen; wenn nicht eben die harmonischen Verhältnisse dabei leiden müßten, ohne erst der unsichern Behandlung noch zu erwähnen. — Auch kann das Ventilhorn so wie jedes andere Naturhorn mittelst Aufsetzen des Bogens erniedrigt, und in diesem Falle gleich dem letzteren behandelt werden; doch macht man von diesem Verfahren, weil man eben ein Ventilhorn mit lauter offenen Tönen hat, nur selten Gebrauch, obwohl das-

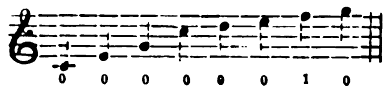
selbe bei den hohen Stimmungen G, As, A, bei weitem vorzuziehen ist. Daher wird in der Regel das Ventilhorn in F, als einer zwischen hohen und tiefen Stimmung die Mitte haltend, als Hauptstimmung benutzt und in die vorgeschriebenen Tonarten transponirt.

Welche Nachtheile aus diesem Verfahren entstehen, wird nach Vergleich, auf Grundlage der am öftersten angewandten Naturtöne der verschiedenen Stimmungen, mit deren Transponirung für das F-Horn, nebst Berücksichtigung der dem letzteren zukommenden Schwächen von selbst erhellen.

Um nicht hierbei einen und denselben Gegenstand öfters erwähnen zu müssen, und den Leser in den Stand zu setzen, sich selbst ein Urtheil über die Nachtheile des Transponirens zu bilden, sei im Voraus bemerkt: Daß durch das Transponiren die Reinheit aller erhaltenen Tonarten mehr oder minder verletzt wird; daß ferner die natürliche Verbindung der Töne und deren Wirkung in dem Grade leiden, als das Wechseln der Ventile zunimmt, indem durch die Verbindung mit den letzten die Function der Luftsäule des ganzen Hornes sowohl, als ihrer einzelnen Theilpunkte gestört und genöthigt wird, eine bald kleinere, bald größere Luftsäule in's Schlepptau zu nehmen.
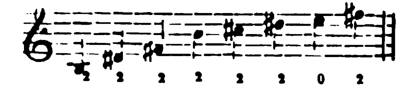
Die unter den für das F-Horn transopnirten Noten befindlichen Zahlen, bezeichnen den Gebrauch der Ventile; wovon 1 das Ventil des ganzen Tones, 2 das des halben, und 3 dasjenige des ein und einen halben Tones bezeichnet; 0 deutet den Naturton an.

Die folgenden Naturtöne:

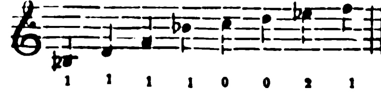


mit ihrer Transponirung in alle Tonarten für das F-Ventilhorn, sind für vorliegenden Zweck ausreichend.
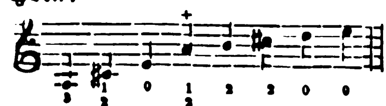
Dieselben gestalten sich wie folgt, und zwar diejenigen des E-Horn:



des Es-Horn
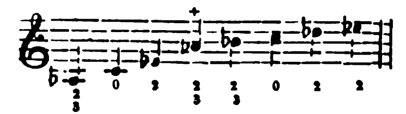


des D-Horn:
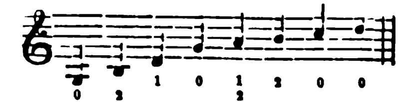


Das mit Kreuz bezeichnete a kann auch mit 2 allein von seiner Septime b genommen werden; doch wird dieses a um eben so viel zu tief sein, als es die Naturseptime b ist. In der oben bezeichneten Gestalt bildet es sich von dem darüber liegenden c.

des Des-Horn:
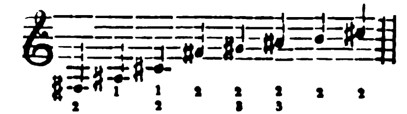


Das mit Kreuz bezeichnete as kann auch mit 1 allein von b abgeleitet werden; ist aber zu tief, weil es von der Naturseptime herstammt.

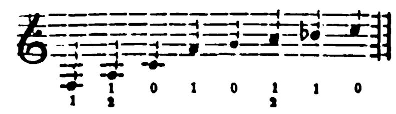
des C-Horn:



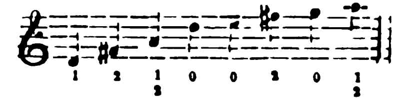
des H-Horn:



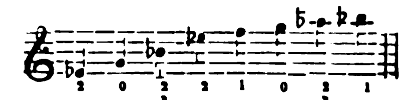
des tief B-Horn:



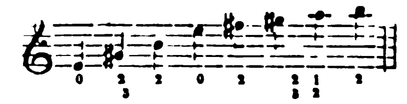
des G-Horn:



des As-Horn:



des A-Horn:



Nach dieser Uebersicht werden, mit Berücksichtigung des früher Erwähnten, die transponirten Tonarten E, D, Des, H, noch mehr aber und zwar sehr bedeutend die drei hohen Stimmungen G, As und A leiden. Ueberdies wird die Klangfarbe aller dieser erhaltenen Tonarten ein und dieselbe bleiben; die drei

höheren Tonarten gegen die, des in diesen Stimmungen immer heller werdenden Naturtones, am meisten contrastiren; jene der tiefen dagegen an Fülle verlieren. Mit einem Worte: die auf dem Naturhorn so leicht zu erreichenden Töne haben hier mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen.

In welchem großen Vortheil das Naturhorn als Orchesterinstrument betreffs seiner Reinheit, leichten Behandlung und Sicherheit der Töne gegen das Ventilhorn steht, dürfte nun wohl genügend klar sein.

Dagegen ist das Ventilhorn als Concertinstrument wegen Gleichmäßigkeit der Töne untereinander, wodurch die Passagen an Klarheit gewinnen (jedoch immer in den demselben am meisten zusagenden Tonarten) vorzuziehen; wobei wohl unnöthig zu erwähnen ist, daß der einfache Gesang immer die beste Wirkung machen wird.

Auch bei selbstständigen Horn-Quartetten, bei denen der Componist sein Augenmerk immer auf die dem Ventilhorn am meisten zusagende Stimmung richten kann, steht dasselbe seiner gleichmäßigen Töne bedeutend im Vorzuge; sogar in selbstständigen Orchestercompositionen kann es bedingungsweise und bei genauer Kenntniß aller Eigenschaften zweckmäßig verwendet werden. Hier muß jedoch der Zweck der Composition und der feine Tact des Componisten entscheiden.

Bei Militärmusiken, wo die gestopften Töne des Naturhornes in der Masse anderer Instrumente und im Freien beinahe verschwinden würden, wird ebenfalls das Ventilhorn mit dem größten Vortheil verwendet; so wie denn endlich dasselbe bei vielen Opern der inis und ettis, in denen das Horn oft rücksichtslos seiner offenen und gestopften Töne verwendet wird, mehr als das Naturhorn am rechten Platze ist, und wo dann in der That ein Uebel durch das andere verbessert wird.

Ueberhaupt wird jedes dieser Instrumente da, wo es am rechten Orte ist, entsprechen; somit können diese beiden Instrumente wohl neben einander bestehen, aber keineswegs eins durch andere beseitigt werden.

So glaube ich denn nicht, ein Instrument auf Kosten des anderen gehoben oder herabgesetzt zu haben.

Sollte dies aber wider meinen Willen geschehen sein, so wird eine berichtigende, gründliche, mit der Wissenschaft und Practik Hand in Hand gehende Widerlegung von mir gewiß eben so anerkannt werden, als ich bei etwaigen Irrthümern um so mehr auf die Nachsicht des billig denkenden Lesers rechnen darf, da dieser Gegenstand meines Wissen wenigstens, noch nie weitläufiger erörtert wurde, mithin jeder Anhaltepunkt mangelte.

Schließlich erwähne ich noch einer Verbesserung des Hornmundstückes, von dem so verdienten Professor am Prager Conservatorium Hrn. Janatka, welche in einem elfenbeineren Aufsatze besteht, und nebst Hervorbringung eines volleren Tones, einen minder unangenehmen Druck als die von Silber und Messing bestehenden Mundstücke auf die Lippen ausüben.

Hohenelbe am Fuße des Riesengebirges.

Den 5ten März 1851.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

F. Servais, Op. 10. Souvenir de la Suisse. Caprice pour le Violoncelle avec accomp. de Piano ou de Quatuor. **Mainz, Schott. Mit Pfte. 2 fl. 24 kr., mit Quartett 3 fl.**

Die Principalstimme ist in diesem Werke äußerst brillant und geschmackvoll geschrieben, wie man dies von Servais erwarten kann; die Schwierigkeit derselben sehr bedeutend, und daher das Werk nur vollkommen fertigen Spielern zugänglich, welche aber für die darauf verwendete Mühe reichlich belohnt werden. Das Pianoforte ist nur begleitend. Das Ganze besteht aus einer Introduction und einem Thema mit Variationen.

J. Gregoir u. H. Léonard, Le Prophète. 2me grand Duo pour le Piano et le Violon. **Mainz, Schott. 2 fl. 24 kr.**

Eine Phantasie über Themen aus genannter Oper, die für beide Theile äußerst schwierig, aber auch sehr dankbar ist. Vollkommen tüchtigen Spielern ist dieses Werk zu empfehlen.

Für Pianoforte.

C. Eschmann, Op. 8. Was einem so in der Dämmerung einfällt. Zwölf charakteristische Tonbilder

für das Pianoforte. 1stes und 2tes Heft. Cassel, Luckhardt. Jedes Heft 20 Sgr.

Die beiden vorliegenden Hefte enthalten im Ganzen sechs Tonstücke: Erinnerung an Chopin, An Sie, Vesper, Nachtfalter, Salon-Etüde und Geistliches Lied, welche sämmtlich den gebildeten und talentvollen Musiker verrathen. Außer einer durchgehends zweckmäßigen und effectvollen Behandlung des Instrumentes wird man in diesem Werke durch die frischen und gesunden Gedanken, den großen Reichthum an Melodie erfreut, Vorzüge, die man heut zu Tage nicht allzu oft mehr findet. Wenn die noch zu erwartenden anderen sechs Tonstücke auf gleicher Stufe mit den schon gegebenen stehen, so kann man mit Recht dieses Werk zu den besten Erzeugnissen der neuesten Zeit rechnen. Wir empfehlen dasselbe Freunden guter Claviermusik.

J. Rufinatscha, Op. 5. Grand Caprice pour le Piano. **Wien, Witzendorf. 1 Fl. 15 Kr. C.M.**

Mit lebhaftem Interesse haben wir dieses Werk durchgespielt, denn es verräth allenthalben den fühlenden und denkenden Künstler. Die Motive sind edel und fließend, die Behandlung des Instrumentes wenn auch nicht leicht, aber doch ohne nutzlose Schwierigkeiten. Wir machen Clavierspieler, die gern etwas gutes Neues spielen, auf dieses Werk aufmerksam. Beiläufig sei noch erwähnt, daß es Robert Schumann gewidmet ist.

Instructives.

Casimir Basler, Reisekarte durch das Reich der Töne oder bildliche Darstellung der Tonverwandtschaften, nebst einem Systeme von Accordfiguren zur Auffindung der einzelnen Töne der Accorde, mit erläuterndem Texte. Carlsruhe, Bielefeld. 1 Thlr. 15 Ngr.

Auf dieser sogenannten „Reisekarte durch das Reich der Töne" sind die zwölf Dur- und zwölf Molltonarten im Quintencirkel in der Gestalt von kleinen Kreisen dargestellt, die ersteren sind hellroth, die letzteren violett gefärbt. Um eine jede Tonart herum sind als kleinere Kreise die Hülfsharmonien abgebildet, nämlich der Dominantenaccord mit blauer, der Quintsextaccord mit gelber und der Quartsextaccord mit derselben Farbe als die Tonika. In dem Centrum des großen Cirkels, den die sämmtlichen Tonarten bilden, liegen die sogenannten runden Harmonien (die verminderten Septimenaccorde oder kleinen Nonenaccorde) in Form und mit den Farben der deutschen Cocarde: schwarz bedeutet fis oder ges, es oder dis, c oder his, a oder gisis; roth cis oder des, b oder ais, g oder fisis, e oder fes; gelb as oder gis, f oder eis, d oder cisis, h oder ces. Von diesen Tonreichen aus gehen nun Linien verschiedener Farbe theils gerade, theils geschlängelt, welche die Wege andeuten, auf welchen man von dem einen nach einem anderen beliebigen Tonreiche gelangen kann. Um aber auch zu zeigen, welche Töne zu dem oder jenem Accorde gehören, sind sogenannte „Accordfiguren" beigegeben, welche man in der vorgeschriebenen Weise auf die Reisekarte legen muß, und welche dann auf die fraglichen Töne hindeuten. Das Ganze ist sonach eine sogenannte Brücke für Leute, die sich nicht die Mühe nehmen wollen, die Harmonielehre aus Büchern und durch eigenes Studium zu lernen. Obgleich nun ein Zeugniß oder Gutachten von großen und berühmten Meistern beigegeben ist (wir nennen von diesen nur Auber, Adam, Halevy, Berlioz, Stephan Heller, Benedict u.s.w.), welche sich sehr günstig über die allerdings sinnreiche Erfindung aussprechen, so glauben wir doch, daß, wer einmal Lust und Talent zur Composition hat, auch ohne eine solche Brücke etwas Tüchtiges leisten wird, eben so wie obige Herren selbst keiner solchen bedurft haben, um das zu werden, was sie sind. Für Dilettanten aber, die sich ohne Anstrengung einen Begriff von der Verwandtschaft der Tonarten verschaffen wollen, ist diese Componirmaschine gewiß eine sehr dankenswerthe Erfindung.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

B. E. Philipp, Op. 28. Songe et vérité. Douze études et pièces caractéristiques pour le Pianoforte. **Breslau, Leuckart. 12 einzelne Nummern, à 5, 7½ u. 10 Sgr.**

Diese Etüden und Charakterstücke sind mit Sachkenntniß und Geschmack geschrieben; die darin ausgesprochenen Gedanken, wenn auch nicht immer neu, doch gesund und fließend. Ein jedes Stück hat seinen Namen, welcher auch fast immer zu der Musik paßt. Fertigen Spielern sind diese hübschen Kleinigkeiten zu empfehlen.

A. Dreyschock, Op. 63. Zwei Lieder ohne Worte für das Pianoforte. Mainz, Schott. 54 Kr.

— — —, Op. 64. Mazurka sur la melodie Black eyed Susan pour le Piano. **Ebend. 45 Kr.**

Sowohl die Lieder ohne Worte, als auch die Mazurka sind Salonstücke von dem gewöhnlichsten Schlage, von denen sich nichts sagen läßt, als daß in ihnen auch nicht eine Spur von Geist oder auch nur Verstand zu finden ist.

H. Rosellen, Op. 123. 2 Fantaisies sur deux Romances de Paul Henrion pour le Piano. Nr. 1. Matheline. Nr. 2. La reine des prairies. **Mainz, Schott. Jedes Heft 54 Kr.**

Diese Phantasien oder vielmehr Variationen sind sehr leicht zu spielen, und also wahrscheinlich für Lernende bestimmt; leider steht aber der geistige Inhalt so weit unter Null, daß man gewissenhaften Lehrern nur abrathen kann, dergleichen leeres Stroh ihren Zöglingen dreschen zu lassen.

F. Waldmüller, Op. 73. Damen-Album. Die zwölf Monate des Jahres. Melodische Skizzen mit Benutzung beliebter Motive der vorzüglichsten Com-

ponisten für das Pianoforte arrangirt. Wien, Witzendorf. 3 Fl. C.M.

Jeder der zwölf Monate ist durch ein kleines Musikstück vertreten, wenn man aber das ganze Jahr hindurch nur solche Musik hören sollte, so wäre die Erde in That ein Jammerthal, denn diese sämmtlichen Stückchen sind weiter nichts, als sehr fade Arrangements bekannter Opernmotive, denen ein Sinn oder vielmehr ein Unsinn unterlegt ist, an den die Componisten nicht im Entferntesten gedacht haben. So ist z. B der März mit der Ueberschrift „Stürmisches Wogen" versehen, und dieses „stürmische Wogen" wird mit der Tenor-Arie aus Euryanthe und dem Schluß der Oberon-Ouvertüre ausgedrückt; ferner soll eine ganz niedliche Melodie aus dem „Feensee" von Auber (nicht von Halevy, wie irrthümlich über dem betreffenden Musikstück steht) ein Schnitterfest im August malen. Das Beste ist aber, daß ein Motiv aus Rossini's „Semiramis" Sylvesterträume bedeuten soll. Wir glauben schwerlich, daß die hochselige Königin von Babylon schon den Sylvesterabend gefeiert oder von ihm auch nur geträumt hat.

R. Willmers, Op. 72. Sommernacht, Die Wasserfee. Zwei Phantasien für Pianoforte. Wien, Witzendorf. Nr. 1 u. 2. Jedes 1 Fl. C.M.

Zwei sehr brillante und sehr schwierige Salonstücke in des Componisten bekannter Art, d. h. das virtuose Element ist die Hauptsache, von einem geistigen Inhalt kann wenig die Rede sein. —

J. Kafka, Op. 24. L'Exilé (der Verbannte), Fantaisie caractéristique pour le Piano. Wien, Witzendorf. 1 Fl. C.M.

Mehr ein Potpourri als eine Phantasie, in dem Nationalmelodien, Tänze und italienisches Zuckerbrod bunt durcheinander gewürfelt sind. Es schließt sich dies Opus würdig an die Meisterwerke des Hrn. Rosellen an.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Fr. Hünten, Op. 174. Fantaisie à 4 mains pour le Piano sur deux thèmes de l'opéra Giralda d'Adolphe Adam. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Nicht besser und nicht schlechter als die übrigen Fabrikate Hünten's.

L. Messemäckers, Op. 60. Grand Duo à 4 mains pour le Piano sur des motifs de l'opéra la Favorite de G. Donizetti. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Wenn die übrigen 59 Werke des Hrn. Messemäckers von gleicher Qualität sind, als dieses sechszigste, so bedauern wir einen Jeden, der dazu verurtheilt ist, dieselben hören oder spielen zu müssen; gegen den Componisten dieses grand Duo sind Hünten, Rosellen u. s. w. Meister ersten Ranges. Wir möchten also Hrn. Messemäckers rathen, das Componiren und Musikmachen ganz bleiben zu lassen, und lieber eine andere, nützliche Beschäftigung zu ergreifen.

Ed. Raymond, Op. 46. Nocturne pour le Piano à 4 mains. Breslau, C. Schmeidler. 25 Sgr.

Dieses Nocturno ist auch für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell, Baß, Flöte, Clarinette, Fagott und Horn arrangirt zu dem Preis von 1 Thlr. 15 Sgr. zu haben, außerdem ist es dem Pianisten Anton v. Kontski gewidmet. Das sind aber auch einzig und allein die lobenswerthen Eigenschaften des Werkes, denn übrigens ist es ein durchaus unfertiges und verfehltes zu nennen. Abgesehen von dem geringen geistigen Inhalt, leidet es an mancherlei Steifheiten und Ungewandtheiten, die man in einem Op. 1 oder 2 allenfalls übersieht, die aber in einem Op. 46 das deutlichste Zeugniß von der Unfähigkeit des Componisten geben.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

Friedrich His, Op. 2. Sehnsucht nach der Schweiz. Variationen für die Violine über ein Originalthema mit Begleitung des Pianoforte. Mainz, Schott. Preis nicht angegeben.

Ein Salonstück, welches, was die Violinstimme betrifft, nicht ohne Geschmack und mit Kenntniß des Instrumentes gemacht ist. Die Pianofortestimme ist nur begleitend und bewegt sich in den gewöhnlichen Figuren. Zur leichten Unterhaltung ist dieses Werkchen ganz geeignet, auf mehr kann und wird es keinen Anspruch machen.

Lieder und Gesänge.

Fr. Kücken, Op. 47. Nr. 3. Lied: „die stille Wasserrose", Gedicht von E. Geibel, für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Arrangement für Alt oder Baß. Leipzig, Kistner. 10 Ngr.

Wenn dieses Lied auch keineswegs eine besondere künstlerische Höhe erreicht, so ist ihm doch, wie in der Regel allen Kückenschen Gesangscompositionen, Melodie und geschickte Behandlung der Stimme nicht abzusprechen. Die Begleitung ist nicht leicht und hin und wieder etwas zu sehr gekünstelt.

A. Lortzing, Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Nr. 1—4. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Jede Nummer 5 Ngr.

Diese einfachen und ansprechenden Lieder heißen: Seemanns Grab, Mein Rock, Die Sterne leuchten durch die Nacht, Der deutschen Jugend gilt mein Lied. Sie sind sämmtlich im volksthümlichen Ton gehalten; am gelungensten schienen uns: Seemanns Grab und Mein Rock.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. | № 14. | Den 4. April 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Musik für das Theater.

Opern im Clavierauszug.

R. Schumann, Op. 81. Genoveva. Clavierauszug 2c.
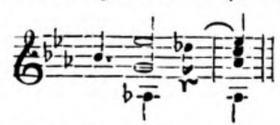
(Schluß.)

Der unisone Choralsatz Nr. 1, dessen harmonische Begleitung das Orchester übernimmt, ist von neuer eigener Erfindung, meist wohlgelungen und von edler Wirkung: störte nur nicht das seltsam schmerzliche Gebild 13, 1, 2,



wo die A-Terz mit kleiner Sexte darüber peinigt ohne allen inneren Grund, denn die Worte sagen: „Dein Reich, es soll bestehn" — Und dieser selbe Qualaccord wird später ein mit Vorliebe gebrauchter Beisatz für oft sehr gelinde Worte und milde Situationen, z. B. 18, 2, 1; 23, 5, 1; verwandt damit 181, 2, 7, wovon später; sehr treffend dagegen 45, 1, 3, wo die Teufelin spricht.

Golo tritt auf, (Nr. 2) unruhig, üppig, schwärmerisch, gelehrt, französisch syllabirend (20, 3, 1), syncopirter Begleitung unterliegend (23, 3, 3); aber **es kommt nicht zum festen Bilde; wir schauen nicht seine Tiefe, wir glauben nicht an seine Liebe.** Das Duett der glücklich Liebenden (Nr. 3) ist ein warmer Ruhepunkt, ein edles Bild von Liebe und Treue; doch ist die Stimmführung etwas lahm, und kaum daß wir uns recht warm fühlen, so dringen die langverhaltenen Triolen hervor, auch die Doppel-Groß-Terz (28, 2, 3, d, fis, ais), die unvorbereitete große Septime (29, 1, 2) — so sind wir wieder in dem romantischen Drängniß, das sich in Nr. 4, der Abschiedsscene zwischen Siegfried und Golo unruhvoll entfaltet. Einzelheiten, wie die gewaltsame Prolepsis 31, 2, 3—4,
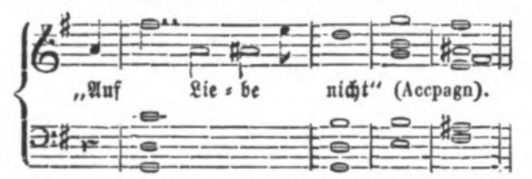


zu den Worten: „steht so fern" — auf welche unser Tondichter Gewicht zu legen scheint, kommen von nun an häufiger, wie sich die Handlung steigert. In dem Wechselrecitativ zwischen Siegfried und Golo sind wunderbar innige Züge: das „Meines Weibes nimm dich an" u. s. w., aber wer versteht denn diese Fülle von Einzelheiten sogleich, selbst wenn er fortwährend dem leidigen Textbuche folgt, das doch der wahren Oper entbehrlich ist?

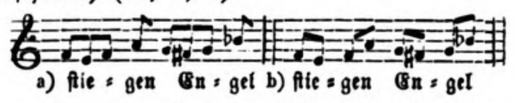
Der Doppelchor der Krieger (Nr. 5) ist sinnvoll angelegt, durch bedeutsame Gänge der Bässe charakterisirt, scharf, kampflustig, ja volksthümlich, wenn die Secundterzen (35, 2, 2—37, 2, 4) nicht wären! Sonst ist dieses das frischeste Gebild im ersten

Act, markig und süß, und das Verhältniß von Stimmen und Instrumenten discret.

Golo allein (Nr. 6) beginnt ziemlich flau, ohne bestimmte Farbe weder der Liebe noch des Frevels: schmerzlich schön klingt jedoch bald an (41, 3, 1): „der rauhe Kriegsmann! er versteht sich" . . .
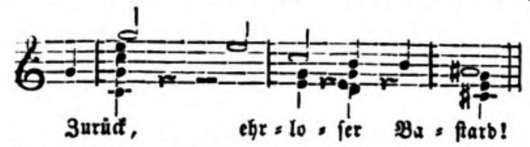


Golo hat die schlafende Genoveva geküßt. Da tritt (Nr. 7) die Hexe Margaretha auf, Golo zu verführen und seine noch unbefangene (?) Seele zu umgarnen. Ihr Ton ist von Anfang bis zu Ende diabolisch, spitzig, oft kreischend, man glaubt eine Einäugige zu sehen mit Züngelflammen im Blick. Dies ist charakteristisch wohl gelungen, aber bald häufen sich wieder die verschlungenen Intentionen, denen zu folgen der scharfsinnigste Hörer ermüdet — sie sind ewig aufregende Gewürze, die endlich den Genuß und die Fähigkeit des Genusses aufreiben müssen. Die None 45, 3, 4, (F=Dur=Accord auf E), ist der Anfang dieser Ungeheuerlichkeiten; bald folgen die in ihrem Uebermaß unerträglichen Prolepsen 46, 2, 1—2—3; schneidende Terzquintseptimendecimen (H-Dur=Accord auf G) 47, 3, 3 — wo sich kaum ein wohlthätiges Aufathmen einfindet bei den Delila=Worten in schmeichelndem Volkstone: „Du läßt die arme Frau allein" (49, 4). Dieser bethörenden Stimme unterliegt Golo, melodisch sich aufschwingend: „Mit neuem Leben füllst Du mich wieder — Mein muß sie werden, und stiegen Engel zur Erde nieder" (53, 1—3); wo uns neben der sehr lebendigen Declamation doch gestört hat die französische a) Syllabirung statt der deutschen b) (53, 2, 4):



Jene französische Art hat Rossini, Meyer=Beer und Auber durchweg; die deutsche, mozart=bachische, ist dem Genius unserer Sprache und Metrik angemessener, und beruhigt statt zu zerreißen. Aehnlich wie hier singt Golo 20, 3, 1; und Genoveva 65, 1, 3.

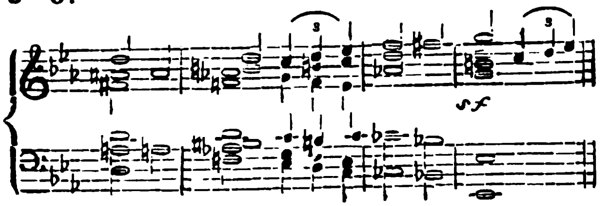
Den zweiten Act eröffnet Genoveva einsam klagend: die Instrumente sagen mehr als der Gesang; zögernde Prolepsen malen schwankende, zerrissene Stimmung (56, 3, 5); ein Aufschwung zur Heiterkeit durch fröhlichen Hörnerklang deutet die im Erdgeschoß zechenden Knechte an, deren Gesang freilich (51—58) sehr richtig von Genoveva bezeichnet wird: „Welch rohes Singen!" (60, 2) — und gern hätten wir statt dieser rohen Natürlichkeit, deren Hauptausdruck doch wieder den Instrumenten zufällt, ein derbes gesundes Volkslied vernommen, meinethalben ein Sauflied, nur kein wüstes Geschrei. Eine Art Volkslied erscheint aber gleich nachher, da das geheimnißvolle Zwiegespräch Genoveva's mit Golo durch ein Duett beendet wird (Nr. 9): „Wenn ich ein Vöglein wär!" — zuerst gar stille und friedlich, Moll in Moll (66, 2, 1—2) fortschreitend, bald brünstig flammend und den Volkston verlassend (67, 1—2), in immer eifrigeren Secunden und Septimen sich kreuzend, bis die Grundmelodie wiederkehrt: ein sehr gelungenes Bild voll schwüler, sommerlastender Luft, die sich sogleich electrisch entladet in dem leidenschaftlichen Angriff Golo's. Genoveva widersteht weiblich zornig: der Schluß (73, 4):



spricht in Tönen nicht so flammend und vernichtend, wie die Worte gebieten und Golo nachher anerkennt. Völlig unsingbar sind die Verzweiflungstöne Golo's: „Kein Schlaf soll über diese Augen kommen" (74, 2—3): das Aeußerste von Charakteristik, wo sie an Carricatur streift.

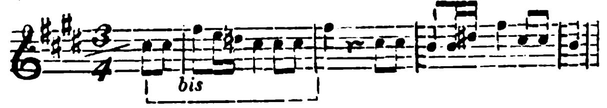
Drago, Golo, Margaretha wirken zusammen, die unschuldige Gräfin zu verderben; gedankenvolle Recitative und Instrumentalien, die keine nähere Betrachtung gebieten; Genoveven's Auftritt dagegen ist wohlthätig; laue Nachtluft, fromme Abendandacht stellt sich dar. Aber auch hier sind wir nicht von jenen großen Doppelterzen befreit die uns durch die ganze Oper verfolgen, 81, 1, 5—2, 2—2, 5 und öfter: das Abendlied ist ausdrucksvoll, mehr declamatorisch als melodisch (Nr. 11, S. 82). — Hierauf kommen die Verschworenen, die das Gewünschte ausführen, Genoveva in Verdacht der Buhlschaft zu bringen: dabei giebt's naturgemäß eine Menge schrecklicher, quetschender, zermalmender und kreischender Dissonanzen, deren geringste noch ist die Modulation von ces Secundquart nach C=Dur (93, 1, 3—4) wiederholt 105, 2, 1; edler und wahrer der Sprung: Es=Sexte — F=Sexte (As=Des) — G=Septime (96, 2) bei den Worten: „die Schuld ist klar — Gott steh' mir bei!" Auffallender schon ist die (beethovensche) stumpfe Quartsexte, die dreimal ohne Vorbereitung und Fortgang auftritt 94, 1, 3—4—5, welche eigensinnige Art bald und oft wiederholt wird, z. B. 98, 2, 3—4. Vollends abscheulich aber ist der unvermittelte Sprung

von B-Dur auf Fis-Moll 98, 1, 2, wodurch zwar wiederum die Teufelin sich gekündigt — aber ist das schön oder ist's carrikirt? Und ist die absichtliche Ohrenzerreißung der ächten Gestaltung unentbehrlich, die sich weiterhin findet bei den Worten: „Führt mich hin, wo ich das Blut nicht seh — — — In Thurm mit ihr?" was sich in diesen Tönen darstellt 99, 2, 5—8:



Den *dritten* Act eröffnet *Siegfried's* Krankenlager; er aber fühlt sich gesund und will sich emancipiren: dies ist in seinen Tönen sehr schön und lebendig ausgedrückt. Desgleichen Margarethen's bethörende Zuredung ist in Tönen gesungen, die eines edleren Inhalts würdig wären: „Hier giebt's einen Zauberspiegel" ꝛc. (108, 1—2).

Die Bilder des Zauberspiegels eröffnen nun den Grafen Siegfried sein Elend. Die geheimnißvollen Sänger hinter der Bühne möchten immer ein wenig magischer singen; ihr Ton ist zu leicht, es wird nicht zur spannenden, eindringlichen Melodie, die Instrumente sagen das Meiste, namentlich zum zweiten Bilde: „Wenn die Lichter der Erde verglühn" (103, 2):



welches unisono gesungen wird, und bei der Fernwirkung des Spiegels von der Bühne aus unmöglich so magisch wirken kann, wie der Plan fordert. Das dritte Bild ist bewegter, fängt melodisch an und geht schwer singbar declamatorisch aus.

Siegfried zertrümmert den Spiegel; aus ihm steigt Drago's Geist empor, Margarethen zu drohen und Buße und Widerruf zu befehlen Hier ist der Ort zur extremsten Darstellung in Modulation und Declamation, und diese Aufgabe ist namentlich gegen den Schluß hin, meisterlich gelöst; Margarethen's Verzweiflung am Schluß des dritten Actes ist wahrer dargestellt als ihr früheres teuflisches Wirken, edler auch als des Geistes Mahnung.

Zu Anfang des letzten Actes treten die Henker auf, welche Genoveva tödten sollen. Ihre düstere Klage, in wühlenden Instrumentalien dargestellt, spricht sich wahrhaft, doch etwas monoton aus. Die Henker singen ein Lied: „Sie hatten beid' sich herzlich lieb: Spitzbübin war sie, er ein Dieb:" das sehr schlagend klingt und fast Volkslied sein könnte, wenn's nur einen Schluß hätte (142). Die nächste Scene, wo Genoveva das Kreuz erblickt, und später in ihm Trost findet, ist wiederum reich an Instrumentaleffecten, arm an Gesang.

Siegfried mit den Seinen eilt herbei, die Unschuldige ist befreit; zwei Chöre, geistlich und weltlich gegen einander singend, preisen das Glück der Wiedervereinten, der Erzbischof segnet auf's Neue den Bund, in Lust und Freude schließt Alles, Golo ist vergessen, weder er noch Margaretha finden Strafe. Eine Sühne liegt hierin nicht, weder tragisch noch geistlich. Die Töne sind edler als der Text; das Finale ist das Gelungenste, stellenweise warm flammend, reich bewegt, leider nicht ohne die Nachklänge jener Schmerzen, die uns durch die ganze Oper verfolgen.

Wir mußten uns der Kürze befleißen, da sich die Schönheit der Melodien und überhaupt alles Kernhaftige nicht beweisen, kaum anschaulich machen läßt. Warum wir häufiger bei den harmonischen Absonderlichkeiten verweilt? Weil in ihnen der Kern, die Eigenthümlichkeit Schumann's ausgesprochen ist; die weiche, milde Tonseele, das saftige Fleisch schlanker, junger Melodien ist einmal nicht seine Gabe. Wo sie erscheinen, da kommen sie stoßweise, z. B. 178, 1—2; 106, 2; 108, 2; um bald wieder den modulatorischen trüben Fluthen unterthan zu werden. Wir wissen recht wohl, daß die *Trennung* zwischen Harmonie und Melodie etwas Unseliges, Zeitliches, nicht Ewiges ist; und eben deshalb meinen wir daß es ein unseliges Zeichen der Zeit ist, wo sich harmonische Fülle *ohne* melodische Helle geltend macht. Wir wissen auch mit Marx zu reden, daß die Musik keineswegs bestimmt ist, *nur* angenehme, schmeichlerische Empfindungen zu wecken; aber ist das Tragische denn nothwendig das Häßliche? Ist nicht in allem Schmerz des Todes, wo es in Dichters Hand Gestalt gewinnt, Schönheit möglich, ja wirklich, z. B. in Mozart und Beethoven, in Raphael und Phidias? Eine Gorgone ist keine Fratze, ein sterbender Laocoon darf nicht eben torquirt und geviertheilt vor Augen kommen: das gehört auf die Anatomie, nicht in die schöne Kunst.
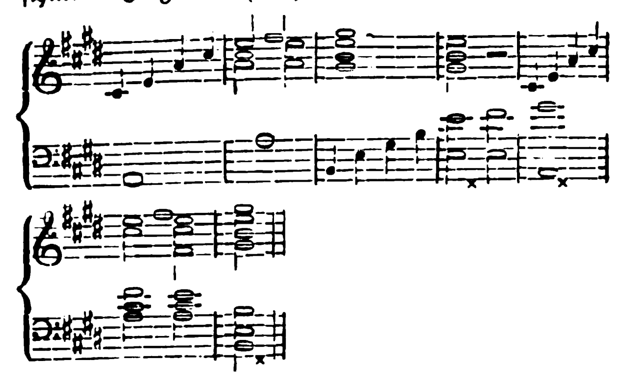
Leider müssen wir dieses Urgesetz dem geliebten und geachteten Künstler unablässig zurufen, der es wissentlich zerstört, weil er zu viel Gedanken hat. Zwar steht diese Schöpfung eben deshalb an innerem Gehalte noch thurm- und himmelhoch über den gleißenden Lügen Jacobs und Israels; aber nur um des Strebens, nicht der Leistung willen. Und daß hier die Leistung das Streben nicht erreicht, ist eben ein Zeugniß der dunkeln Zeitgewalten, denen sich Schumann

nicht entziehen mochte, weil er leidenschaftlich in sie verhaftet ist. Auf dem Schlachtfelde kann man nicht dichten: und wär's ein Held über alle Helden, es geht nicht! Wer also wie Schumann, durch die sittlichen Kämpfe der drei letzten Jahre im Innersten berührt ist, der soll das Singen lassen, und so lange hören, bis ihm neue Eingebung kommt außer der Zeit. Wenige sind wie Hiller und Schmidt dazu im Stande — unbefangene, kindliche Gemüther, die mitten im Getümmel die Augen stille halten und schauen — und sind im Stande eben ihrer Unschuld willen, einfältige Lieder zu singen. Denn wenn auch die Christnacht und Prinz Eugen keine höchsten Kunstwerke sind, so haben sie doch wahre Tonbilder, und reiche wirkliche Töne, daß ein und das andere ihrer Lieder sich trotz der Kritik in's Volk verloren haben, und so sich wurzelfest wieder gefunden in dem Boden, wo dauerndes Leben grünt. Wem dieser Boden dürre scheint, der baue in Wolken: das wird ein lustig Haus, schwindsüchtig, abstract, nicht wohnlich, warm und heimisch.

Wollte man nun hier über alle Gedankenspitzen dem Künstler zur Rechenschaft fordern, er würde es abweisen und mit Recht, denn:

Bilde Künstler, rede nicht!
Nur ein Hauch sei Dein Gedicht.

So fragen wir denn Andere als ihn, ob ihnen begreiflich ist, wie mitten in die Festfreude hineinschneidet Folgendes (181):



wo im vierten und fünften Tacte die Secunde und Septime nichts thut als zerreißen, während Melodie und Text das Gegentheil gebieten; daß der folgende Quartsextaccord im achten Tacte kein Ziel findet, ist nun einmal eine stehende Phrase geworden, deren Deutung ich nicht wage. Desgleichen die herzliche Bewegung, wie mehrmal im Gebet Genoveva's (145, 160, 83) — warum sie sich nicht in süßen Tönen aufschwingt, sondern immer zagt und sucht und declamirend das Einzelne auspreßt — wer deutet diese Räthsel? Das ganze Buch ist ein Räthselbuch, was die alte Sage nicht ist: diese ist tief, rührend und einfältig.

Die Brendel'sche Kritik (S. 1, 17, 49 des vorigen 33sten Bandes dieser Zeitschrift) trifft in den Hauptzügen mit dem, was wir auf anderen Wegen gefunden haben, fast wörtlich überein. Wir gehen von anderen Grundlagen aus, enthalten uns einstweilen der Speculationen — die wir deshalb nicht minder in Ehren halten als ihre schreienden Lobpreiser — aber wir erkennen, daß die Aufgabe einer ächten Oper hier nicht erfüllt ist, auch nicht der Keim einer künftigen. Daß wir das offen aussprechen, geschieht aus Achtung gegen den Freund, den wir von der falschen Bahn wegwünschen, und gegen das arme verachtete Volk, das in dieser Oper seine Rechnung nimmer findet. Unrecht hat Brendel, wenn er meint (S. 18), es sei hier die „Natur der Blasirtheit" entgegen gestellt; dies widerlegt sich schon darin, daß das Orchester die Singstimme zu Boden wirft: dies ist nicht Natur, sondern Unnatur. Unrecht hat Brendel, wenn er meint, Gluck sei „nicht populär geworden"; geblieben vielleicht nicht: gewesen wohl, aber in einer Zeit wo noch nicht die große Blase über den Himmel gespannt war, daraus die Blasirten herabgepurzelt. Unrecht hat der Leipziger Eingesandte (S. 28), wenn er Allegorisches „poetisch" nennt, was jeder geborene Dichter verabscheut; übrigens ist die Zauberspiegelei keineswegs allegorisch.

Meine innerste Ueberzeugung ist, daß Schumann in der instrumentalen Richtung glücklicher sein wird, wie mir dieses schon bei der Peri deutlich war, so viel Einzelschönes und Bedeutsames auch jenes Werk geboten. Die Oper Genoveva wird sich nicht lange erhalten, nicht so lange vielleicht als Jacob Meyer Beer's nichtswürdiges Gewäsche; beide sind in völlig entgegen gesetzten Richtungen Zeichen der Zeit, die nicht freudig singen kann, weil sie andere Aufgaben hat. Verzeihe mir, wer Schumann persönlich liebt wie ich, was ich mit Schmerzen zwar, aber pflichtgemäß aussprechen mußte. Amicus Plato, amicus Aristoteles: magis amica Veritas.

Den 18ten März 1851.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen rc.

Johann Heinrich Rolle, Gesammelte Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von G. Rebling. Heft I.

— **Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. der Partitur 20 Sgr.** netto.

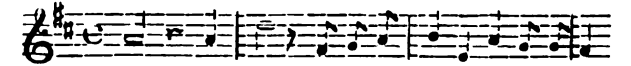
Für die Veröffentlichung dieser Motetten verdient der Herausgeber, Hr. G. Rebling, unseren aufrichtigen Dank. Denn obwohl manche von denselben schon in weiteren Kreisen bekannt sein mögen, so ist doch eine vollständige Sammlung um so wünschenswerther, je werthvoller dieselben sind, und beim Gottesdienste auch von geringeren Kräften ausführbar. Der Geist, der sie beseelt, ist ein durchaus würdevoller, dem Wesen religiöser Erbauung entsprechender. Das Gesunde und Frische in ihnen wirkt erhebend, so wie die Wärme und Innigkeit, die Andacht und der freudige Glaubensmuth den Hörer in eine geweihte Stimmung zu versetzen vermögen. Das erste Heft enthält vier Choral-Motetten: „Kommt, lasset uns anbeten", in welcher der Choral „Nun danket Alle Gott" verwebt ist; „Herr, du bist der Höchste; „Schaff' in mir Gott ein reines Herz"; „Der Friede Gottes, welcher höher ist". Der mäßige Preis wird ihnen gewiß auch bei weniger bemittelten Kreisen Eingang verschaffen; die Stimmen sind in beliebiger Anzahl à Bogen 3 Sgr. zu beziehen. —

Carl Erfurt, Op. 44. Der 104te Psalm, nach den Worten der heiligen Schrift frei bearbeitet und für Männerstimmen mit Begleitung des Orchesters in Musik gesetzt. — Eigenthum des Componisten. Zu beziehen durch die Gerstenberg'sche Buchhandlung in Hildesheim. Preis der Partitur 4 Thlr., der vier Singstimmen 1 Thlr. 8 gGr.

Handelt es sich zunächst um Angabe des kirchlichen Geistes in diesem Psalm, so kann von dem strengen, prüfenden Standpunkte aus nicht gesagt werden, daß der Componist den richtigen Ton dafür angeschlagen habe. Trotz des Effectuirenden darin ist der Eindruck kein erhebender, dem Wesen des Textes würdig entsprechender. Es ist viel zu viel Bombast darin, gehäufte Mittel, die den Kern verhüllen, und uns mehr eine wohlgeordnete Phraseologie erkennen lassen, als einen einfach und frisch aus dem Herzen quellenden Gesang. Die Melodien, die uns doch vor Allem den Geist des Ganzen offenbaren sollen, sind nichts weniger als zweckentsprechend, abgesehen davon, daß sie selbst alles Reizes eigener musikalischer Erfindung entbehren. Sie sind nicht blos für den Geist kirchlicher Erhebung unerquicklich, sondern geradezu vag und öfters triviell, was sodann durch Beispiele bewiesen werden soll. Was die formelle Behandlung anlangt, den technisch-harmonischen Ausbau, so zeigt sich der Componist zwar von einer vortheilhafteren Seite, indem er nämlich sattsame Gewandtheit an den Tag legt, allein zu billigen ist nicht, daß er die Mittel gehäuft, und ich möchte sagen zu viel von seiner harmonischen Kenntniß hinpacken wollte. Der Psalm ist für Männerstimmen geschrieben. Die Behandlung dieser Gesangsgattung erheischt unbedingt Einfachheit — nicht nur seine harmonische Sphäre fordert diese, sondern auch seine Natur, das Wesen seiner Bestimmung, worauf schon öfters in dies. Bl. hingewiesen wurde. In dem vorliegenden Psalm aber ist in den Chören der figurirte Styl der vorherrschende, der Schlußchor ist sogar doppelchörig gesetzt. Hieraus entsteht, selbst bei guter Ausführung, Unklarheit, es fließen die Stimmen in einander, und man vernimmt mehr einen Tonknäul als deutlich erkennbare Stimmführung. Bei dieser Art der Behandlung kann es nicht anders sein, als daß der Umfang der einzelnen Stimmen überschritten werden muß, daß die hohen Stimmen in die tiefe Lage zu gehen haben und die tiefen in die hohe, wodurch die Harmonien undeutlich und unvollkommen klingen, selbst bei einem starkbesetzten Chor. Der vielstimmig-figurirte Styl muß dem Männergesang fern bleiben, er läuft seiner Natur zuwider; dabei braucht die doppelchörige Behandlung nicht ausgeschlossen zu bleiben, nur muß sie eben höchst discret gehandhabt werden, wie es z. B. im Psalm 67 von Fr. Schneider geschehen ist. Betrachten wir nun noch das Einzelne. Der erste Satz — Chor — beginnt nach einem Orchester-Ritornell, — das schon einige Zweifel über seinen zweckentsprechenden Ausdruck erregt, — mit einem Tenorsolo mit Chor — Andante sostenuto — in folgendem Motiv:



Das Motiv hat durchaus nichts Erhebendes oder was man poetisch-musikalische Erfindung nennen könnte; das darauf folgende Allegro moderato ist fugirt, das Motiv dazu aber sehr verbraucht, und nur dazu da, um daran harmonische Floskeln zu entwickeln, um den Sinn der Worte scheint es sich nicht zu kümmern —



eben so wenig kann das zweite Thema für den Ausdruck des Textes und für den Zweck als gültig anerkannt werden:



Die Unisono-Stelle gegen den Schluß hin erhebt sich durch ihre Kraft zu einer gewissen Wirkung, die aber mehr durch die formelle Behandlung als durch den geistigen Inhalt entsteht. Nr. 2 bringt eine Baß-Arie mit Chor, die im Anfang charakteristischen Ausdruck hat, aber in ihrem weiteren Verlauf mehr einer Opernarie nachgebildet ist und daher unpassend wird; eben so steht's mit dem Chor, der in den ersten vier Tacten sehr gut und würdevoll anhebt, gleich aber ein Thema bringt, das abgenutzt und leierig klingt:



Nr. 3. Chor ohne Begleitung — religioso. Der Text bot dem Componisten gute Momente zu musikalischer Erfindung; allein seine Auffassung laborirt an Mattheit, der Gesang hat keinen guten Fluß, und statt eine Steigerung eintreten zu lassen gegen das Ende, wie es die Textesworte erheischen, läßt er das Ganze mit einem abgenutzten Choralschluß — auf die Worte „laß mich mit Psalmen dir jauchzen" — im *pp* enden. Die Tenor-Arie Nr. 4 „Ich will singen dem Herrn mein Leben lang" entbehrt der Innigkeit, ihr Motiv ist reizlos, das weiterhin bei den Worten „ich freue mich und bin fröhlich in ihm" tändelnd wird und den Ausdruck frommer Erhebung völlig verfehlt. Der Schlußchor befriedigt eher noch in der ersten Hälfte, wenn schon nichts musikalisch Bedeutendes geboten wird; die Wirkung verdankt er mehr seiner formellen Behandlung als dem Inhalt; die Fuge ist eben wieder so ein Stück, wie wir's hundertmal gehört haben; als wenn's nun durchaus eine Fuge sein müßte, wenn man „Halleluja, Amen" singt. Der Männergesang muß durch andere Mittel wirken, seine Sphäre weist die eigentlich thematische Arbeit zurück; nur in ganz seltenen Fällen mag, wenn der Componist den richtigen Griff zu thun versteht, eine solche Behandlung zulässig erscheinen. —

Em. Klitzsch.

Aus Prag.

Am 19ten März 1851.

Seit meinem letzten Berichte haben wieder einige Concerte stattgefunden, von denen ich nur jenes hervorheben muß, welches am 16ten d. M. vom Conservatorium im Platteis gegeben wurde. Zwei hoffnungsvolle Schülerinnen für die Oper, die Frls. Pauline Gmach und Marie Klinger, debütirten darin mit gutem Erfolge, und Kittl's Symphonie in D-Moll, ein sehr schätzenswerthes Werk, meines Erachtens das beste seines Autors, wurde ganz vortrefflich executirt. — Das Wichtigste in unserer musikalischen Welt ist gegenwärtig die Theaterfrage, indem es sich darum handelt, wem der Pacht des Theaters von Ostern 1852 an auf weitere sechs Jahre zu Theil werden wird. Bis zum 20sten April 1851 haben sich die Bewerber zu melden. Bisher sollen, wie verlautet, vier Bewerber aufgetreten sein: der jetzige Theaterdirector Hoffmann, der vorige Director Stöger, dann Cornet, und mehrere hiesige Bühnenmitglieder en Compagnie.

Die Intendanz und ein Theil der hohen Aristokratie halten dem jetzigen Director die Stange, warum? — das müssen jene Herren ohne Zweifel besser wissen, als es Ihr Referent weiß. Sind Verdienste um die Oper daran Ursache, so müssen dieselben so tief liegen, daß sie von profanen Augen gar nicht entdeckt werden können. Die Stimmen des Publikums und der öffentlichen Blätter sind entschieden gegen die jetzige Theaterwirthschaft, welche Thatsache sich im vorigen Monate, als es sich darum handelte, über ein Gesuch des Theaterdirectors um Erstreckung seines Pachtes und Erhöhung seiner Genüsse für weitere drei Jahre zu entscheiden, auf eine fast beispiellos eclatante Weise herausgestellt hat. Es sind hierbei so schlagende Argumente gegen die Theaterregie und die von ihr publicirte Entgegnung in's Feld geführt worden, daß — nach constitutionellem Brauche — die dermaligen Lenker der Theaterregierung eigentlich von selbst abtreten sollten. Leider aber herrscht bei unserem Theater der Absolutismus sogar auch gegenüber dem Publikum.

Die viel betrauerte Grosser gastirt gegenwärtig mit glänzendem Erfolge in Pesth; nach vor mir liegenden Localblättern und Privatbriefen von dort hat sie als Valentine, Lucretia und Martha debütirt, und in allen diesen Partien entschieden reüssirt. Die letzteren beiden Rollen mußte sie wiederholen, und keine Vorstellung ging vorüber, in der sie nicht wiederholt, ja sechs bis acht Mal gerufen worden wäre. Da müssen sich denn uns hier, bei aller Resignation, nothwendig traurige Vergleichungen aufdringen.

Um unsere schönen Concerts spirituels sind wir heuer auch gekommen; den Orchestermitgliedern fehlt die Zeit und bei ihren gedrückten Verhältnissen wohl auch zum Theil die Lust dazu. — Die Quartett-Soiréen der sehr schätzbaren Künstler HH. Nemec, Kökert, Kral und Träg, denen sich bei Quintetten noch Hr. Paulus beigesellt, im Clam'schen Palais haben wieder begonnen. In der ersten Soiree gefiel besonders Veit's D-Moll Quartett, in der zweiten Beethoven's Quartett in A-Dur. In letzterer

hörten wir auch ein Oeuvre posthume Mendelssohn's, ein Quartett in F=Moll und ein neues Quintett von Gade in E=Moll, von welchem der erste Satz zum Theil, das Andante in hohem Grade, die übrigen zwei Sätze nicht gefielen.

Das Feuilleton der Prager Zeitung hat vorige Woche einen längeren Aufsatz über „Operntexte" gebracht, dessen Würdigung in einem rein musikalischen, weit verbreiteten Blatte, wie das Ihrige, sehr wünschenswerth wäre, um die jedenfalls motivirten Ansichten des Verfassers entweder zu bekräftigen und zu verallgemeinen, oder zu widerlegen; denn daß es Noth thue, über diesen Gegenstand endlich zu festen Grundsätzen zu gelangen, das werden wohl die Kunstfreunde aller Farben gleichlautend zugestehen.

D—.

Leipziger Musikleben.

Musikalische Soirée von Marie Wieck. Zwanzigstes und letztes Abonnementconcert. Achtes Concert der Euterpe.

Am 24sten März gab Frl. Marie Wieck im Saale des Gewandhauses eine musikalische Soirée, welche trotz des ungünstigen Umstandes, daß an demselben Abende der Don Juan zum Benefiz der Frl. Haller im Theater gegeben wurde, stark besucht war. Die Concertgeberin spielte mit den Hrn. CM. Dreyschock und Grabau das Trio Op. 97 von Beethoven, die Lucia=Phantasie von Liszt, Trauermarsch und Ballade von Chopin, Idylle von Schulhoff, die Schaumperlen von Kullak, und als sie am Schlusse unter stürmischem Beifall gerufen wurde noch die Triller=Etüde von Schulhoff. Wir haben neuerdings oft Gelegenheit gehabt, die Leistungen der Concertgeberin in diesen Blatte zu besprechen. Sie hat jetzt die Stufe der Meisterschaft erstiegen, und ist, was technische Vollendung betrifft, unbedenklich den ersten Meistern des Instrumentes an die Seite zu setzen. Als besonders charakteristisch für ihr Spiel bemerken wir, daß dasselbe frei ist von allen modernen Unarten; es ist ein gesunder, natürlicher Pianoforteton den wir zu hören bekommen, es ist die solideste Schule, die wir vor uns haben. Meisterhaft insbesondere war der Vortrag der zuletzt genannten Nummern durch die feinsten Schattirungen der Tonstärke, durch Sauberkeit und Eleganz. Im Trio zeigte sich Frl. Wieck als tüchtige Musikerin, was bekanntlich keineswegs von allen berühmten Virtuosen zu sagen ist. Wenn wir im Adagio noch Wärme und Schwung vermißten, so haben wir schon neulich bemerkt, daß bei so jugendlichem Alter dies noch nicht erwartet werden darf. Die Lucia=Phantasie verlangt nicht blos männliche Kraft, sie verlangt eine Kraft, wie sie nur Liszt entwickeln kann, so wie das ihm allein eigene Piano. Deshalb trat diese Leistung gegen die übrigen etwas zurück. Die Concertgeberin, schon jetzt rühmlichst bekannt, bedarf nicht mehr der Einführung in die musikalische Welt; sie wird sich bald in den weitesten Kreisen Bahn brechen, und unter den ersten Namen des Pianofortespiels sich einen dauernden Platz verschaffen, während durch gemachtes Journallob emporgeschraubte Erscheinungen in ihrem ephemeren Glanze bald erbleichen müssen. Frau Marie Reclam (von früher her als Frl. Sachs bei den Leipzigern noch in gutem Andenken) sang die schöne Cavatine der Mathilde aus Rossini's Tell, im Verein mit den Frls. Klassig, Nohse und M. Wieck einen religiösen Gesang für vier weibliche Stimmen (Nr. 3) von demselben Componisten und zwei Lieder: „Frauenliebe" von Hiller und das „Mädchen an den Mond" von H. Dorn, von denen letzteres sich durch Einfachheit, tiefes Gefühl und Grazie besonders auszeichnete. Frau M. Reclam zeigte sich als tüchtig gebildete Sängerin und erntete auch reichen Beifall. Die Frls. Klassig und Nohse sangen außerdem noch zwei Duetten von Mendelssohn und Hr. CM. Dreischock spielte ein Lied, Etüde und Elegie aus der „Bunten Reihe" von David, so wie eine Polka eigner Composition. Letztere ist ein bizarres und nichts weniger als wirkungsvolles Virtuosenstückchen, welches selbst durch einen gelungenen Vortrag keine Berechtigung erhält, im Gewandhaussaale gespielt zu werden.

Fr. Br.

Auf eine würdige Weise wurde der Cyclus der Abonnementconcerte für diesen Winter am 27sten März geschlossen: Beethoven's größtes Werk, die neunte Symphonie, hörten wir nach langer Zeit einmal wieder. War auch die Ausführung durchaus nicht fehlerfrei und merkte man hin und wieder, daß nicht genug Proben stattgefunden hatten, so war es doch immer noch ein hoher Genuß, dieses großartige Werk, dem man nichts an die Seite stellen kann, an sich vorübergehen zu sehen. Die Gesangspartien hatten die Frl. Mayer und Nohse, so wie die HH. John und Behr übernommen und lösten ihre äußerst schwierige Aufgabe befriedigend. Ebenso der Chor, bestehend aus den Mitgliedern der Singacademie und des Conservatoriums, wenn sich auch bei diesem einige Schwankungen und kleine Unreinheiten zeigten. Dankbar muß man aber gegen die Direction des Concertes sein, daß sie uns ein Werk vorführte, an das sich so wenige Kunstinstitute wagen können und das man daher so selten hört. — Zum Schlusse des ersten

Theiles des Concertes hörten wir ein Finale aus der unvollendet gebliebenen Oper „Loreley" von Mendelssohn. Diesem Bruchstücke nach zu urtheilen ist es ein großer Verlust für die Kunst, daß der Meister scheiden mußte, ehe er sein Werk beenden konnte, denn nicht leicht dürfte ein anderer Componist es wagen, das Fehlende zu ersetzen. Die Wahl dieses hochpoetischen, in Deutschland so populären Sujets zeigt schon, wie genau Mendelssohn sich selbst und seinen Genius kannte, der schöne Text von Emanuel Geibel unterstützte ihn so, daß er im Stande war, ein wirkliches Meisterwerk zu schaffen. Die Handlung dieses Finales ist in Kürze folgende: In der engen Felsenschlucht, durch die der Rhein am Lorleyfelsen hinbraust, erscheinen die Geister des Bodensees und führen mit denen des Rheins ihren nächtlichen Reigen auf. Da kommt Leonore, das Pflegekind eines Fischers zu Bacharach, in Verzweiflung am Ufer irrend. Sie war in ihrer Liebe schändlich betrogen worden: ein unbekannter Jäger hatte ihr Herz zu gewinnen gewußt. Als der Pfalzgraf sich vermählte, sollte sie mit ihren Gespielinnen das fürstliche Paar bewillkommen: da erkennt sie in dem Pfalzgrafen ihren Geliebten. Von Schmerz und Rache getrieben, an der göttlichen Gerechtigkeit verzweifelnd ruft sie die dunkeln Mächte an, die ihr auch sogleich zu Gebote stehen. „Gebt mir Schönheit, Männer verblendende! gebt mir die Stimme, süß zum Verderben! gebt mir tödtliche Liebesgewalt!" ruft sie den Geistern zu. Diese gewähren ihren Wunsch und fordern dafür, daß sie sich ihnen ganz weihe, daß sie die Braut des Rheines werde, deren Herz so kalt und hart wie Felsen sei. Sie zerreißt ihren Schleier und wirft den Brautring in den Strom, zum Zeichen, daß sie diesem nun ganz angehöre. — Diese ächt dramatische Situation ist von dem Componisten in der schönsten Weise aufgefaßt worden. Die Musik ist voller Leben und Feuer, die wilden und äußerst charakteristischen Chöre, die Schmerzens- und Racherufe Leonoren's sind musikalisch herrlich wiedergegeben und zeigen, daß der Meister auch für das Drama ein großes Talent hatte, was er leider nicht mehr vollkommen bethätigen konnte. Die Ausführung dieses Finales war sehr gelungen: Frl. Mayer als Leonore bewährte sich als dramatische Künstlerin, indem sie ihre schwierige, aber auch sehr dankbare Partie mit dem richtigsten Verständniß sang. Auch die Chöre so wie das Orchester verdienten alles Lob. — Außer diesem Finale enthielt der erste Theil noch die trefflich gegebene Ouvertüre zu den „Abenceragen" von Cherubini, Recitativ und Arie aus dem „Corsar" von Rietz, von Frl. Mayer sehr gut vorgetragen, und das Weber'sche Concertstück von Frau Th. Wartel aus Paris gespielt. Die letztere Leistung war die schwächste an diesem Abend und verschwand ganz neben dem übrigen Programm. Die schöne Claviercomposition Weber's verlangt ein lebendiges und feuriges Spiel und das der Frau Wartel war etwas schläfrig und matt. Eine sehr bequeme Sache ist es auch, an besonders schweren Stellen Ritardantos anzubringen, auch wenn solche nicht dahin passen. Wir haben dasselbe Musikstück in diesem Winter schon besser öffentlich gehört. —

Das achte und letzte Concert der Euterpe am 28sten März wurde durch eine Ouvertüre von Th. Hentschel eröffnet. Es ist dies ein gut gearbeitetes Werk, das von tüchtigen Studien und einer gründlichen musikalischen Bildung zeugt. Eine etwas zu große Ausdehnung und das häufige Anwenden der Messinginstrumente, namentlich der Posaunen, beeinträchtigt das Werk, wenn auch immer das Ganze einen guten Eindruck macht. — Frl. Buck sang die Arie: Che faro senza Euridice aus Orpheus von Gluck und zwei Lieder von A. F. Riccius: die Tambourinschlägerin und Zigeunerständchen, von denen besonders das erstere als gelungen genannt zu werden verdient. Die Sängerin erwarb sich namentlich mit der Arie aus Orpheus einen lebhaften und wohlverdienten Beifall. — Hr. Grabau (Mitglied des Vereins) bewährte seine anerkannte Tüchtigkeit auf dem Violoncello in einem Concert von J. Merk und in drei kleinen für das Violoncello übertragenen Piecen aus der „Bunten Reihe" von David. Ein sehr großer Beifall lohnte ihm: er ward gerufen und spielte das letzte Stück aus der „Bunten Reihe" (Ungarisch) noch einmal. — Schumann's herrliche B-Dur-Symphonie bildete den zweiten Theil des Concertes. Sie ward sehr gut vom Orchester ausgeführt, wie denn überhaupt das letzte Concert mit dem zunächst vorangegangenen das Gelungenste war, was die Euterpe in diesem Winter geboten hat.

F. G.

Kleine Zeitung.

Cöln. Vorige Woche kam die neue, komische Operette „Der geprellte Alkade" vom hiesigen Musikdirector Hrn. Herr hier zweimal zur Aufführung. Der Dialog und der Text der Gesänge ist hübsch. Die Musik ist melodisch gefällig und reizend instrumentirt. Der Componist schrieb gleich Lortzing sich selbst zuerst das Buch und dann die Musik; daher sind auch die verschiedenartigen musikalischen Situationen so schön im Einklange mit dem Texte hervorgehoben; man sieht und hört gleich, daß die Schrift- und Tonsprache aus einer Feder flossen. Jetzt wird der „Alkade" in Hamburg vorbe-

reitet. Herr ist derselbe, der jüngst die neue komische Operette „Der Orakelspruch", welche in einem Monate siebenzehn Mal im Vaudeville-Theater in Paris gegeben wurde, geschrieben hat.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Pianist Heinrich Schönchen in München veranstaltete zur Feier des Dienstjubiläums seines Vaters Carl Schönchen, der k. bair. Hofmusikus ist, ein Concert, in dem er mit vielem Erfolg spielte.

Ole Bull concertirt noch immer mit großem Beifall in Hamburg.

Frau de la Grange gastirt gegenwärtig in Königsberg, natürlich als Lucia und Rosina; doch will sie auch als Fides auftreten.

Die kleine Violinistin Maria Serato aus Venedig hat in Prag zwei Mal mit großem Erfolg gespielt.

Musikfeste, Aufführungen. In Cremona hat ein Oratorium vom Grafen Castelbarco, il Diluvio universale, großes Glück gemacht.

Todesfälle. In Carlsruhe starb kürzlich der pensionirte Musikdirector Gaßner 53 Jahre alt.

Vermischtes.

Der König von Preußen hat dem Professor Begas den Auftrag ertheilt, Meyerbeer's Portrait für die Gallerie berühmter Zeitgenossen zu malen.

Die große Oper „Herzog Alba", welche man unter Donizetti's Nachlaß gefunden hat, wird der Impresario Lumley während der Londoner Saison zur Aufführung bringen.

In Genua hat eine neue Oper von Chiaramonte il Gondoliero, in welcher die Cruvelli und Malvezzi die Hauptpartien sangen, sehr gefallen. Ebenso in Parma die Oper Elmina von Salvatore Sarmiento.

In Darmstadt wird Kreutzers hinterlassene Oper: Aurelia, die Braut von Bulgarien, Text von Gollmick, einstudirt.

Die Leitung des diesjährigen Schweizer Musikfestes zu Bern hat der greise Schnyder von Wartensee übernommen.

Adam's Giralda wurde in Frankfurt a. M. den 31sten März zum ersten Male gegeben.

Die neue Oper des Herzogs von Coburg, Casilda, hat daselbst sehr gefallen, und, wie man schreibt, nicht bloß, weil der Componist zugleich der Landesherr ist.

Frl. Albertine Lortzing, die Tochter des Componisten, debütirte kürzlich im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater als Sabine in dem Lustspiel: Die Einfalt vom Lande.

Der Sommernachtstraum kam ohnlängst mit der Mendelssohn'schen Musik im Theater zu Sondershausen zur Aufführung.

Im Drurylane-Theater zu London giebt man den „verlorenen Sohn" mit beibehaltener Musik von Auber als Pantomime.

Die für die Wiener italienische Oper engagirten italienischen Sänger erhielten kürzlich aus Mailand Drohbriefe, in denen gesagt war, daß sie auf allen Theatern Italiens ausgezischt werden würden, wenn sie in Wien singen wollten.

Eine kleine Carnevalsoper von Grisar, bon soir Monsieur Pantalon, hat in Paris sehr gefallen.

Die Londoner italienische Opernsaison wird mit Auber's „Gustav" und einem Ballet, „die Liebesinsel" von Taglioni eröffnet werden.

Am 6ten März wurden die Hugenotten (in italienischer Sprache) zum ersten Male in Triest gegeben. Die Oper machte Furore.

Die Oper: das Käthchen von Heilbronn, von Lux, wird Ende der Saison in Dessau wieder zur Aufführung kommen. Vor kurzem wurde daselbst Czaar und Zimmermann zum Besten der Hinterbliebenen des Componisten aufgeführt.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Concertmusik.

Symphonien.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 90. Symphonie Nr. 4 (A-Dur). Partitur. Nr. 19 der nachgelassenen Werke. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 4 Thlr. 15 Ngr.

Es ist dies die mit so vieler und gerechter Anerkennung in Leipzig und auch kürzlich in Wien aufgeführte Symphonie des Meisters, welche er für die Königin von England geschrie-

den hatte. Eine einfache Anzeige der schönen und correct gestochenen Ausgabe genügt wohl bei einem solchen Werke.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

A. Schmitt, Op. 113. Fantaisie et Agitato pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 22½ Ngr.**

Ein gut empfundenes und geschmackvoll gearbeitetes Musikstück, in dem man überall die geschickte Hand erkennt. Ohne daß unnütze Schwierigkeiten angehäuft sind, verlangt es doch einen sehr geübten Spieler, dessen auf das Werk verwendete Mühe jedoch durch den Inhalt desselben reichlich belohnt wird. Ein arger Druckfehler befindet sich auf dem Titel. Es ist dort die Tonart mit Cmajeur angegeben, was wohl auf Deutsch C-Dur heißen soll, während die Haupttonart A-Moll (französisch La mineur) ist.

Lieder und Gesänge.

W. Tschirch, Op. 29. **Der Seesturm, für eine Altstimme mit Begleitung des Pfte. Leipzig, Siegel. 7½ Ngr.**

Der einfache und richtig empfundene Gesang wird durch eine entsprechende und charakteristische Begleitung gehoben. Das Werkchen sei bestens empfohlen.

Instructives.

Für Pianoforte.

F. Waldmüller, Op. 70. **Zwölf der nothwendigsten täglichen Fingerübungen für das Pianoforte. Wien, Witzendorf. 1 Fl. C.M.**

Diese Uebungen werden durch facsimilirte Zeugnisse der HH. Czerny und Thalberg empfohlen. Sie sind brauchbar. Das Einzige, was wir daran auszusetzen hätten, ist, daß sie etwas zu trocken und ermüdend sind.

Ed. Eggeling, Anweisung für Kinder, nach der Methode J. S. Bach's Clavier spielen zu lernen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Dieses Werkchen ist eine Vorschule zu des Verfassers größerem Werke: „Anweisung und Studien zu einer gründlichen und schnellen Ausbildung im Clavierspiel, nach J. S. Bach's Manier für Anfänger und Geübtere". Er giebt hier die ersten Regeln der Tonkunst, berücksichtigt vorzugsweise die frühzeitige Entwickelung eines guten und kräftigen Anschlages und läßt dann eine Reihe zweckmäßiger und dem Fassungsvermögen jüngerer Kinder entsprechender Uebungen folgen. Was der Verfasser in der Vorrede über das moderne Clavierspiel und über die Art und Weise des in der Regel beliebten Unterrichtes sagt, verdient die Beherzigung von Eltern und Lehrern. Es sei daher diesen das Werkchen angelegentlich empfohlen.

Fr. Abt, Op. 63. Les progrés du jeune Pianiste. Quatre morceaux pour le Piano. **Nr. 1.** Rondino sur des thêmes de l'opéra les Huguenots de Meyerbeer; **Nr. 2.** Rondino sur des thêmes de l'opéra Stradella de Flotow; **Nr. 3.** Rondino sur un air tyrolien; **Nr. 4.** Variations sur l'air populair Loreley. **Offenbach, André. Campl. 1 Fl. 21 Kr., einzeln à 27 Kr.**

Diese verarbeiteten Opernmelodien und Volkslieder entsprechen in sofern ihren Zweck als Uebungen für Anfänger, als sie claviermäßig geschrieben sind. Man kann schon hin und wieder dem Schüler dergleichen Sachen zur Erholung spielen lassen, viel solche Süßigkeiten dürften jedoch nicht rathsam sein.

Für Violine.

C. Th. Hom, Melodische und fortschreitende Violin-Uebungen in Form von Duetten in den sieben Lagen, als Beigabe von Beispielen zur Violinschule von Rode, Kreutzer und Baillot für die Zöglinge des königl. Erziehungsinstitutes für Studirende in München. Heft 2. München, Aibl. 20 Ngr.

Diese Uebungen für zwei Violinen entsprechen vollkommen ihrem Zwecke und zeigen, daß der Verfasser ein tüchtiger Lehrer ist. Das vorliegende zweite Heft enthält neue Studien, sämmtlich in der zweiten Lage, die sich auch durch wohlklingende Melodien auszeichnen.

P. E. Meilhan, Op. 7. Mécanisme et Justesse. **Die Schule der Geläufigkeit in 16 Studien für zwei Violinen. Leipzig, Hofmeister. 2tes Heft. 20 Ngr.**

Das vorliegende zweite Heft dieses Werkchens enthält die Nrn. 9—16. Sämmtliche Studien sind sehr practisch und nicht trocken, wie dergleichen Compositionen in der Regel. Wir empfehlen sie Lehrern und Lernenden.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

H. Cramer, Op. 56. 3 petites Fantaisies sur des thêmes célèbres d'opéras de Mozart, Cherubini, Bellini pour le Piano. **Nr. 1, 2 u. 3. Mainz, Schott. Jedes Heft 45 Kr.**

Die drei Themas sind aus Figaros Hochzeit, aus dem Wasserträger und aus der Nachtwandlerin. Ist die von Hrn. Cramer gegebene Zuthat auch keineswegs den verarbeiteten Melodien angemessen, so ist sie doch claviermäßig und man könnte dieses Werkchen daher schon etwas vorgeschrittenen Schülern ohne erheblichen Schaden als Erholung an die Hand geben.

A. Goria, Op. 2. Harmonie du soir. Nocturne pour le Piano seul. **Mainz, Schott. 54 Kr.**

— —, **Op.** 4. Canzonetta. 2eme Romance sans paroles pour le Piano. **Ebend. 45 Kr.**

Hr. Goria hat schon an die sechszig Werke geschrieben, die vorliegenden beiden gehören aber der Zahl nach der früheren Periode seiner soitdisant künstlerischen Thätigkeit an. Wir sagen der Zahl nach, denn sonst unterscheiden sie sich nicht von den späteren gebührend gewürdigten Erzeugnissen dieses frucht- und furchtbaren Vielschreibers.

G. A. Osborne, Op. 81. Le matelot. Caprice en forme d'étude sur une mélodie de Mad. Duchambge pour le Piano. **Mainz, Schott. 54 Kr.**

— — —, **Op. 84. Nr. 1.** Marche triomphale pour le Piano. **Ebend. 45 Kr.**

Es sind dies zwei mit Geschick gemachte Salonstücke, von denen besonders der Triumphmarsch durch äußeren Glanz blenden wird, wenn auch die Gedanken nicht gerade neu sind.

E. Prudent, Op. 36. Allegretto pastorale pour el Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

Ein Salonstück, dessen Vortrag eine bedeutende Fertigkeit erfordert und das auch gut gespielt, nicht ohne Wirkung sein wird. Das Stück scheint auf Orchester- oder Quartettbegleitung berechnet zu sein, denn es sind Tuttis mit kleinen Noten angegeben. Die Motive sind, wenn auch nicht besonders gehaltvoll, doch mit Geschick verarbeitet.

H. Schönchen, Souvenir du Prophète pour le Piano. **München, Aibl. 12½ Ngr.**

Das Pastorale im zweiten Act und das Hauptmotiv des Finales des vierten Actes genannter Oper ist hier mit möglichst vielen und unwesentlichen Noten, ganz in moderner Virtuosenweise, wiedergegeben.

F. Waldmüller, Op. 72. L'étoile du soir. Rêverie pour le Piano. **Wien, Haslinger. 1 Fl. C.M.**

Ein äußerst sentimentaler Herzenserguß, der sehr stark nach Bellini und Donizetti schmeckt, natürlich mit den nöthigen modernen Figurenwerk verbrämt.

G. Kuhe, Op. 25. Martha de Fr. de Flotow. Fantaisie pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.**

Einige leichte und gefällige Motive aus genannter Oper — natürlich auch die irische Nationalmelodie — hat Hr. Kuhe möglichst schwierig und schwülstig in Form einer Phantasie oder vielmehr eines Potpourri zusammengestellt, wahrscheinlich um einem längst gefühlten Bedürfniß abzuhelfen.

J. Ascher, Op. 11. Urka. Mazurka pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.**

— —, **Op. 14.** Sur le lac. Barcarolle pour le Piano. **Ebend. 17½ Ngr.**

Die Mazurka ist ein ganz niedliches Salontänzchen, welches sich unter Dilettanten von einer gewissen Fertigkeit bald Freunde erwerben wird, die Barcarolle ein brillantes und effectvolles Unterhaltungsstück im ⁶⁄₈ Tact mit der bei Fischerliedern unvermeidlichen wogenden Begleitung. Beide Musikstücke sind claviermäßig geschrieben, wenn sie auch nicht unbedeutende Schwierigkeiten darbieten.

R. de Vilbac, Op. 16. Isola bella. Caprice pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.**

Ein nicht ohne Geschick und Kenntniß der Mittel gemachtes Salonstück, welches seinen Zweck als solches vollkommen erfüllt. Mehr kann man von dergleichen Musik nicht verlangen.

Fr. Weber, Lieder ohne Worte für das Pianoforte. Wien, Witzendorf. 30 Kr. C.M.

Es scheinen diese Lieder ohne Worte das Werk eines Dilettanten zu sein, der selbst nicht mehr verlangt, als er hier giebt, d. h. sehr wenig. An füßlicher Sentimentalität, die sich leider immer noch in der Kunst breit macht, fehlt es hier nicht. Wer Dergleichen liebt, mag sich daran erbauen.

Th. Leschetizky, Op. 5. Grande Polka de Caprice pour le Piano. **Wien, Witzendorf. 1 Fl. 15 Kr. C.M.**

Ein mit Geschick geschriebenes Salonstück, das aber einen sehr tüchtigen Spieler verlangt. Die verarbeiteten Tanzmotive sind nett, das Figurenwerk geschmackvoll.

M. Tsukly, Op. 22. Scherzo pour le Piano. **Wien, Witzendorf. 45 Kr. C.M.**

Ein gefälliges und mit Geschmack gearbeitetes Tonstück, der Gattung der besseren Salonmusik angehörend.

Lieder und Gesänge.

J. F. Göbel, Op. 3. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Breslau, F. E. C. Leuckart. 10 Sgr.

— — —, **Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 4tes Liederheft. Ebend. 10 Sgr.**

Die beiden in dem Op. 3 enthaltenen Lieder heißen: „die Braut auf Helgoland" von F. Förster, und „Zum Tagesschluß" von Betty Paoli; die in dem anderen Heft enthaltenen sind: „O stille dies Verlangen" von Geibel, und „Erstes Begegnen" von M. W. Es läßt sich über die Compositionen nichts weiter sagen, als daß sie sich in der Sphäre der allergewöhnlichsten Alltäglichkeit bewegen, daß es an Donizettischen Anklängen und Phrasen und an den Sinn entstellenden Textwiederholungen nicht fehlt. Singenden Dilettanten letzter Klasse werden sie also willkommen sein.

Gottfried und Johanna Kinkel, Op. 21. Sechs Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Mainz, Schott. 1 Fl.

Die Gattin des unglücklichen Dichters, an dessen hartem Loos ganz Deutschland Theil nahm, giebt hier sechs Lieder ihres Mannes in Musik gesetzt. Es thut uns leid, daß wir den musikalischen Theil dieser Lieder nicht unbedingt loben

kennen, sie tragen zu sehr den Stempel des Dilettantismus, ihr geistiger Inhalt ist zu gering, als daß eine gewissenhafte Kritik diese Mängel aus Ehrfurcht vor dem Unglück verschweigen dürfte. Als die besten Stücke des Werkes erschienen uns Nr. 2. Wiegenlied, Nr. 3. Jugenderinnerung, und Nr. 4. Provençalisches Lied.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. **№ 15.** Den 11. April 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Ouvertüre zu Wagner's Tannhäuser.

Von T. U.

Die Ouvertüre zu Wagner's Tannhäuser ist vor Kurzem in Paris aufgeführt worden und man hat darüber gelacht: warum diese Thatsache verheimlichen oder vertuschen, wie einige mitleidige Pariser Correspondenten in deutschen Blättern?

Vor mehreren Jahren ist diese Ouvertüre in Leipzig aufgeführt worden und man hat theils ebenfalls darüber gelacht, theils aber auch an die Brust geschlagen und ausgerufen: „Wir danken dir, Herr, daß wir nicht sind, wie Dieser!"

Die Oper Tannhäuser ist gegen zwanzig Mal in Dresden aufgeführt worden und die Ouvertüre derselben hat das Publikum jedesmal electrisirt, so daß man hier noch heute nicht begreifen kann, wie Erscheinungen der erst erwähnten Art nur möglich gewesen sind. Eben so dürfte man in Weimar denken, wo vor Kurzem die Ouvertüre sogar in einem Concerte aufgeführt worden ist.

Ich weiß freilich nicht, ob man die Sache für der Mühe werth hält, glaube jedoch zur Erklärung dieser widersprechenden Erscheinungen wesentlich beitragen zu können und bitte den Leser nur um Geduld, wenn ich nothgedrungen etwas weiter aushole, als ihm auf den ersten Blick nothwendig scheinen dürfte.

Wir unterscheiden bekanntlich zwei Gattungen von Opernouvertüren. Die eine, ältere, Gattung enthält sich der speciellen musikalischen Beziehungen auf wesentliche Einzelheiten der Oper und begnügt sich, allgemeine musikalische Vorrede zum Ganzen zu sein; ihr Extrem nach der frivolen Seite ist dasjenige Musikstück, das man seiner Charakterlosigkeit wegen zur Vorrede für jede Oper benutzen kann: man denke an Rossini. Die andere, neuere, Gattung macht es sich dagegen zum Gesetz, jene musikalischen Beziehungen herzustellen und auf diese Weise ein anticipirtes Resumé vom Hauptinhalte zu geben, die wesentlichsten Einzelnheiten des musikalischen Dramas neben- und miteinander vorzuführen; ihr Extrem nach drr frivolen Seite ist dasjenige Potpourri, welches die „hübschesten" Melodien der Oper enthält: man denke an die Männer der französischen Spieloper und an den Mecklenburger Apollo. Man hat sich nun die sehr unnöthige Mühe gegeben, zwischen verschiedenen Ouvertüren der letzten Art zum Vortheil der einen und zum Nachtheil der andern principiell zu unterscheiden: man hat z. B. die Opernouvertüren Weber's für zulässig, andere leichtfertige Tonstücke frivoler Componisten in diesem Genre dagegen für unzuläßig erklärt. Im Principe jedoch ändert weder der Grad des Ernstes im Kunststreben, noch der Grad des Geschickes in der musikalischen Technik etwas; im Principe ist die ganze Gattung zu verwerfen, denn alle diejenigen Opernouvertüren, welche Einzelheiten aus der Oper vorführen — mögen diese nun sinnreich oder sinnlos verbunden,

an sich edel oder frivol sein — würden wohl als Epiloge, nicht aber als Prologe am Orte sein. — Waren die Ouvertüren zu älteren Opern von allein „musikalischem" Interesse oft nur Tonstücke, an und für sich recht schön, aber ohne alle Beziehung auf die Oper, die ja auch nur aus einer Reihenfolge von Musikstücken bestand, denen ein innerer Verband fehlte, so tritt die malende Opernouvertüre genau in dem Zeitpunkte auf, wo das Scepter in der Oper vom specifischen Musiker an den „geistreichen Mann" übergeht und die blos musikalischen Rücksichten in Collision mit den dramatischen und dichterischen Nothwendigkeiten gerathen. Der „geistreiche" Operncomponist überkam die Ouvertüre als etwas mehr Hergebrachtes, denn (in solcher Form) Nothwendiges, er erkannte jedoch das Gewicht eines musikalischen Vorspiels für das dramatische Ganze bis zu dem Vortheile herab, den es der Anfangsscene seines ersten Actes insofern verschaffte, als es verspätigten Theatergängern Gelegenheit gab, ohne zu auffallende Störung ihren Sitz noch vor dem Aufzuge der Gardine einzunehmen. Gleichwohl lag der „geistreiche" Operncomponist noch zu tief in den Banden der musikalischen Form, um auf den Einfall zu kommen, seinen neuen Inhalt in freier, nur aus der Natur der Sache resultirender Form auszusprechen und so übertrug er diesen Inhalt denn wohl oder übel — in den meisten Fällen übel, sehr übel — in die alte, gegebene, erlernbare und erlernte Form.

Wagner nun, der nicht zur Classe der „geistreichen" Operncomponisten gehört, sondern mit dem der volle „dramatische Dichter" in die Tonkunst tritt, ist stufenweis dahin gelangt, die Opernouvertüre gänzlich aufzuheben und mit einem freien Instrumental-Vorspiele allgemein anregenden Inhaltes das musikalische Drama zu eröffnen: im Lohengrin beginnt ein solches Vorspiel von zauberhafter Wirkung; nicht aber einzelne der Oper entnommene Motive desselben soll man „verstehen", in ihnen Beziehungen entdecken und innere Verbände erkennen, sondern in die für das Erlebniß des einheitsvollen Drama nöthige Stimmung soll man kommen, und den Zuhörer in diese Stimmung zu versetzen, ist dem Componisten denn auch so vollkommen gelungen, wie es ihm mit einer „malenden" Ouvertüre niemals hätte gelingen können. Ich glaube nicht, daß Wagner jemals wieder Ouvertüren zu seinen Opern schreiben wird, und dies nicht etwa deshalb, weil die beste seiner Opernouvertüren in Paris und Leipzig ausgelacht worden ist. Zu seiner heutigen Erkenntniß aber ist Wagner nur dadurch gelangt, daß er selbst alle Verirrungen in Bezug auf die Opernouvertüre durchmachte; wir folgen diesen Verirrungen, wenn wir seine Ouvertüren der Reihe nach in der Kürze näher charakterisiren: sie gehören sämmtlich der „malenden" Gattung an.

Die Ouvertüre zum „Rienzi" ist ganz gewiß noch nicht die schlechteste ihrer Art, man darf sie jedoch als geradezu unwürdig des Künstlers bezeichnen, der uns im „Tannhäuser" entgegentritt. Sie erhebt sich nur wenig über das Potpourri aus den bedeutsamsten Melodien der Oper, und ihren Componisten wohl in musikalischer, nicht aber in höherer künstlerischer Beziehung über die leichtfertigen Franzosen.

Die Ouvertüre zum „fliegenden Holländer" steht dagegen weit höher, erscheint keineswegs als Potpourri, sondern als wirkliches Tongemälde d. h. als Bemühung des Componisten, die bedeutsamsten Einzelheiten des Drama in einen großen musikalischen Rahmen zu fassen und so als selbstständiges Bild allein den „Ohren" des „Zuschauers" vorzuführen. Hier steht Wagner principiell auf einem Standpunkte mit Weber und Mendelssohn, d. h. er will das Beste, aber das Unmögliche: das Drama nur in Tönen dichten.

Ehe ich auf die Ouvertüre zum „Tannhäuser" übergehe, habe ich in Erinnerung zu bringen, daß Wagner selbst bei mehr als einer Gelegenheit, öffentlich und in vertraulicher Mittheilung, direct und indirect, seine frühere Kunstrichtung verworfen hat, daß er es dabei nicht bewenden lassen, sondern daß er Höheres, sehr Hohes, in seinen letzten beiden Opern wirklich erreicht, daß er endlich der einzige Componist ist, der öffentlich (in seinen Schriften) die absolute Musik für unfähig zu bestimmtem Ausdrucke erklärt hat. Füge ich dem hinzu, daß die Oper Tannhäuser die erste künstlerische Bethätigung der später öffentlich ausgesprochenen Kunstansichten Wagner's ist, oder vielmehr, daß namentlich aus diesem und dem ihm folgenden Kunstwerke der Schriftsteller Wagner geschöpft hat, so muß man sie zugleich als reuiges Bekenntniß früheren Irrthums betrachten. Doch aber enthält sie eine Ouvertüre und zwar eine malende, also eine doppelte Verläugnung der besseren Erkenntniß. In der That ist diese Ouvertüre denn auch als nichts Anderes zu betrachten, denn als einziges und letztes Zugeständniß des Operndichters an Hergebrachtes, dem Publikum Gewohntes und der musikaischen Welt außerhalb des Theaters Willkommenes: wohlgemerkt, ihr Dasein ist ein solches Zugeständniß, nicht ihr musikalischer Inhalt. Wagner läugnet nicht nur diejenige Gattung der Musik, welche mehr ausdrücken will, als sie kann, also die ganze malende Tonkunst innerhalb der reinen Instrumentalmusik, sondern er bestreitet sogar die Möglichkeit des bestimmten Ausdrucks in der absoluten Musik: er schreibt deshalb nur für das Theater, wo alle Kunstarten zur Kunst sich vereinigen; und er sollte, wie Manche meinen, wer weiß

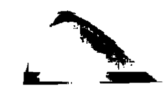
was in der Ouvertüre zum Tannhäuser haben ausdrücken wollen? — Nein, nicht in Tönen allein und im Voraus wollte er das Drama dichten — standen ihm dazu ja doch noch ganz andere Mittel zu Gebote, sondern nur einer Convenienz wollte er genügen: dies aber — wie man sich denken kann — auf die redlichste und möglichst künstlerischste Weise. Theilt nun — wie natürlich — die Ouvertüre zum Tannhäuser alle Mängel eines malenden Instrumentaltonstücks, zu dessen „Verständniß" mindestens noch ein Programm in Worten gehört, wie alle Mängel der malenden Ouvertüre, die eigentlich nach der Oper gespielt werden sollte, so ist doch innerhalb dieser Einschränkungen diese Ouvertüre nicht nur eine der effectvollsten, sondern auch eine der klarsten und zugleich schwungvollsten und originellsten unter allen, die es in dieser Gattung nur geben mag.

Auf die musikalische Sprache Wagner's komme ich später zu reden: hier werde ich zunächst den Plan auseinander setzen, welcher der Ouvertüre zum Tannhäuser zu Grunde liegt. Die Hauptidee der Oper ist der Widerstreit zwischen der reinen nnd der sinnlichen Liebe. Die letztere finden wir durch das Treiben im Venusberge, so wie durch das Verhältniß Tannhäuser's zu Frau Venus geschildert; dem gegenüber stehen Elisabeth, Wolfram und die Pilger. Aus diesen Verhältnissen ergeben sich in der Oper unter Anderen: ein Instrumentalsatz, während dem die Wunder des Venusberges sich vor den Augen des Zuschauers entfalten (Venusbergmusik); ein Lied Tannhäuser's, in dem er diese Wunder besingt (Lied des Tannhäuser), eine Aufforderung der Frau Venus, dem Genusse derselben sich hinzugeben (Gesang der Venus); ein Pilgergesang, der an verschiedenen Stellen der Oper eine bedeutsame Rolle spielt (Choral). Die Ouvertüre besteht nun aus folgenden Stücken: Andante maestoso $\frac{3}{4}$ E-Dur, Choral, leise anfangend, allmählig sich steigernd, in höchster Kraft sich wiederholend, allmähwieder verschwindend; Allegro $\frac{2}{2}$ (360 Tacte): a) Venusbergmusik piano (erstes Thema in E-Dur), b) Lied des Tannhäuser forte (zweites Thema in H-Dur), c) Gesang der Venus pianissimo (modulirender Mittelsatz), d) Lied des Tannhäuser forte (Wiederholung in E-Dur), e) Venusbergmusik fortissimo (theilweise Wiederholung), f) Choral, leise anfangend und bis zur höchsten Kraft allmählig anwachsend (Schlußsatz). Die allgemeinen Umrisse ergeben also: zu Anfang den Choral, in der Mitte die musikalische Schilderung des Venusberges, am Ende die siegreiche Wiederkehr des Chorals; die musikalische Schilderung des Venusberges aber besteht gleichsam aus einem Gespräche zwischen Venus und Tannhäuser: nachdem wir a) in den Venusberg eingeführt worden sind, beginnt b) Tannhäuser die Wunder desselben zu besingen, wird c) von Frau Venus zum Genusse dieser Wunder aufgefordert, besingt darauf d) dieselben mit verstärkter Stimme; nachdem das Treiben im Venusberge e) den höchsten Gipfel erreicht hat, beginnt wie von ferne f) der Choral, kommt näher und immer näher und breitet sich endlich mit siegreicher Allmacht in vollster Kraft und alleiniger Geltung aus.

Vollkommen verständlich ist dieser Plan einem Jeden, der die Oper einmal gehört hat; vollkommen unverständlich muß er dem sein, der sie nicht kennt. Je charakteristischer nun aber die Musik zu den auffallendsten plastischen Erscheinungen (Venusberg, Pilgerzug) in der Oper ist, desto sicherer und anstrengungsloser weiß der Kundige bei dem Anhören der Ouvertüre, woran er ist, — desto unverständlicher und völlig räthselhaft aber muß die ganze Ouvertüre dem Unkundigen selbst dann noch erscheinen, wenn man ihm ein Programm in die Hand geben wollte, welches ihm doch nur sehr unvollkommen das sich zu denken nöthigen würde, was er in der Oper ohne Gedankenanstrengung sehr vollkommen mit dem Gefühle aufgefaßt hat und was ihm sofort in die Erinnerung zurückgerufen wird, sobald die höchst charakteristischen Töne sein Ohr auf's Neue treffen.

Ich sagte schon, daß die malende Tonkunst vom Standpunkte der Unmittelbarkeit, des Gefühlsverständnisses, kurz vom wahren Standpunkte aus, gänzlich zu verwerfen ist, kenne jedoch, sobald man von diesem Standpunkte absieht und sich auf den der vermittelten Wirkung, der Verstandesauffassung, kurz auf den modernen stellt, unter allen „malenden" Ouvertüren keine einzige, welche der zum Tannhäuser an die Seite gestellt werden dürfte, was nämlich Einfachheit und Klarheit des Plans, Berechtigung desselben in Rücksicht auf das Drama selbst und plastische Gestaltung der einzelnen Theile betrifft. Ueber den Plan und seine Berechtigung mag man nach den obigen Anführungen selber urtheilen, in Bezug auf die einzelnen Stücke der Ouvertüre habe ich noch zu bemerken, daß sie sich auf das Schärfste von einander sondern und unterscheiden, daß ein jedes für sich ein vollkommenes in sich abgeschlossenes Ganze bildet, und daß wiederum ihre Verbindung mit der größten technischen Gewandtheit hergestellt ist, wie man dies bei einer sorgfältigen Durchsicht des allerdings unspielbaren Clavierauszuges der Ouvertüre bestätigt finden wird.

Es wurde oben Mendelssohn's und Weber's gedacht. Die malenden Concertouvertüren Mendelssohn's können hier nicht gut zur Vergleichung herbeigezogen werden, weil, obwohl sie oft bis in's Detail herab malen, die Bedeutung dieser Malerei doch nicht überall so offenbar ist, daß man davon sprechen dürfte,



ohne fürchten zu müssen, Lügen gestraft zu werden: überhaupt treten sie als musikalische Reproduction des „gelesenen" Dramas auf. Mit dem wirklichen Drama hat es dagegen Weber zu thun: in ihrer (verwerflichen) Art gelten seine malenden Opernouvertüren für die besten. Nun vergleiche man diese Ouvertüren in Rücksicht auf den Plan doch nur einmal mit der zum Tannhäuser: man wird den Unterschied mit Leichtigkeit und wahrscheinlich zu einigem Erstaunen herausfinden. Welch eine große Anzahl dramatisch-musikalischer Momente enthalten sie nicht auf einem verhältnißmäßig kleinen Raume? in welch buntem Wechsel, nach welch scheinbar willkürlicher, weil vorwaltend musikalischer Anordnung nehmen diese Momente nicht die Phantasie des „verstehenden" Zuhörers in Anspruch? wie nicht selten fehlt denselben die dramatische Bedeutendheit, die Beziehung auf plastische Einzelnheiten des Dramas, die zunächst ja allein in der Erinnerung des musikalisch nicht gebildeten Opernbesuchers haften bleiben, an die daher der Componist vor Allem anknüpfen muß, wenn er „malende" Opernouvertüren von einigem Sinn und Verstand zu Stande bringen will? wie oft mangelt nicht den einzelnen Theilen der Ouvertüren Weber's selbst die gehörige musikalische Abrundung, trotz der Ergänzungs- und Verbindungsperioden, die er aus rein musikalischem Ermessen hinzufügt und einflicht, und deren Vorhandensein sich aus der Oper selbst nicht zu rechtfertigen vermag? — Von alle Dem findet man in der Ouvertüre zum Tannhäuser nichts, und dies ist es auch, was sie von der zum fliegenden Holländer vortheilhaft unterscheidet, die, obwohl sie manche Vorzüge der malenden Instrumentalmusik Wagner's theilt, doch schon zu sehr in die musikalische Schilderung von Einzelnheiten, von kleineren dramatischen Bildern eingeht. Allerdings kommen Wagner in seiner Eigenschaft als Componist malender Opernouvertüren das Vorhandensein einer wirklichen Hauptidee und die plastische Gestaltung der einzelnen Theile seines Dramas gar sehr zu statten: den „Pilgeraufzug" und den „Venusberg" vergißt Keiner, der die Oper Tannhäuser einmal gehört hat, eben so wenig die höchst charakteristische Musik zu diesen plastischen Erscheinungen; treffen diese musikalischen Hauptbilder in einer Aufeinanderfolge der oben angedeuteten Art sein Ohr auf's Neue, so wird ihm vielleicht auch die Bedeutung der Ouvertüre vollkommen klar. Weber hatte dagegen diesen Vortheil nicht für sich: sein Drama bestand oft aus einer zu großen Anzahl kleiner Scenen ohne äußere charakteristische Verschiedenheit. So müssen nothwendig seine Opernouvertüren viel unverständlicher sein, als Wagner's Ouvertüre zum Tannhäuser.

Ein Anderes ist es jedoch mit der Musik selbst, d. h. mit der musikalischen Sprache, welche Wagner spricht.

(Schluß folgt.)

Concertmusik.

Concertstücke.

Fr. Kühmstedt, Op. 24. Große vierstimmige Concert-Fuge über ein von Hrn. Dr. Liszt gegebenes Thema für Pianoforte componirt und demselben freundschaftlichst gewidmet. — Erfurt und Leipzig, G. W. Körner. Pr. 25 Sgr.

Die Introduction (Adagio) beginnt schon frei, d. h. statt der Haupttonart H-Moll in einer ihrer Nebentonarten E-Moll, zugleich Anklänge oder Bruchstücke des nachher auftretenden Hauptthemas bringend, aus welchem der Baß sogar eine Begleitungsfigur und zwar erst da formirt, wo endlich die Tonart durch ihre Dominantenharmonie klarer zu werden anfängt. Nach Vorführung des Thema mit seiner Antwort folgt eine (etwas lange) Zwischenharmonie in chromatischen Terzenläufen der rechten Hand, die schon an sich und noch durch ihre tiefe Lage von einem eigenthümlichen Ausdruck sind. Hiernach Wiedereintritt des Hauptthemas mit einer neuen Zwischenharmonie, die, rhythmisch genommen, ein Theil desselben ist. — Nunmehr erscheint als ein neues, zweites Thema die zweite Hälfte des Hauptthemas, das dem vorigen den Rang streitig machen will, bis endlich dieses, durch eine effectvolle Steigerung eingeleitet, im Sopran, dem der Baß getreu $\frac{1}{2}$ Tact später folgend, auftritt, wodurch nun der Kampf dieser beiden Parteien beginnt. Doch mitten im Tumult, der sich bis zum ff und einer allgemeinen Pause steigerte, tritt nun ein Theil des zweiten Themas mit seinen drei längeren Tönen als Beruhigungs- oder Vermittellungselement auf. — Man sieht aus dieser bloßen Schilderung die Einrichtung des Ganzen, das mit Fug und Recht den Namen einer geistreichen Arbeit verdient, worin man sich außer der Hinsicht auf Instrument und Zweck auch alle und jede Freiheiten, die der Componist sich erlaubt, gefallen läßt. Dahin würde z. B. unter anderen auch eine notengetreue Wiederholung von 38 Tacten und einem halben, (zwei ganze Folioseiten füllend), die man wohl an einem anderen Orte, im Rondo, in der Sonate, aber noch nie in einer Fuge — sei es auch in einer freien und Clavierfuge — erlebt hat, zu rechnen sein. Wenn die Composition

sich überhaupt als originell, voller Effecte, mit einer freien und starken Phantasie, als ein wahrhaft organisches Kunstwerk in der Bearbeitung erweist, in der namentlich noch der Componist eine große Leichtigkeit in Beherrschung der Form an den Tag legt, so findet endlich auch der Gefühls- oder Gemüthsausdruck seinen Antheil, schon in der oben angedeuteten Beruhigungsstelle und ganz insbesondere im Schluß, der ein wahrhaft poetischer zu nennen ist, indem nach dem allgemeinen Sturm und Wirrwarr (ff — dim — pp) eine Resignation aus den Tönen hervorgeht. Das Ende ist demzufolge nicht wie gewöhnlich ein Sieg, sondern ein Untergang nach dem Kampfe, aber nichtsdestoweniger ein höchst glorreicher. Demnach wird auch ein Concertpublikum, obgleich es mehr aus Laien als aus Kennern besteht, sich für diese Fuge erstlich schon um der Neuheit des Gegenstandes willen, dann aber durch eine vollendete künstlerische Ausführung desselben interessiren, wie man sie z. B. von dem erwarten darf, der selbst das originelle Thema zu der ihm gewidmeten Fuge gab. Natürlich bieten sich mancherlei Schwierigkeiten, darunter z. B. weitgriffige Harmonien, Triller mit Begleitung in einer und derselben Hand, eine in Sechzehntheilen gebrochene verminderte Septimen-Harmonie, wozu die Linke überschlägt und noch dazu in Terzen begleitet. Zu erwähnen sind noch zwei entstellende Druckfehler; es fehlt ein ♯ vor a dem Baß (S. 1 im dritten Tact vom Ende), so wie ebenfalls vor dem a des Discants (S. 13 vorl. Tact).

Dessau. Louis Kindscher.

Kirchenmusik.

Concertmusik für die Orgel.

Fr. Kühmstedt, Op. 28. Große Doppelfuge in H-Moll, als effectvolles (!) Concertstück für die Orgel componirt. — Erfurt und Leipzig, G. W. Körner. Preis 10 Sgr.

Einleitung. Wie im vorigen Werke eine Vorahnung des Thema; nachher das Hauptthema selbst mit seinen Eintritten. Der dem Comes Anfangs beigegebene Contrapunkt erscheint später als zweites Fugenthema, nach dessen Durchführung Beide genannten in Verbindung treten. Die Bearbeitung zeigt wiederum den gewandten Meister, aber auch zugleich einen unverkennbaren Hang, sich frei und mehr ungebunden zu geriren. Daß der Verfasser die Orgelfuge so behandelt, darüber wollen wir mit ihm weiter nicht rechten, denn es giebt hier schon der freien Fugen genug. „Der Meister kann die Form zerbrechen", doch mag er sich immer dabei hüten, das Gesetz, das die Kunst und deren Ideal selbst gegeben hat, zu beeinträchtigen. Dann wäre, nach des großen Dichters Spruch, auch „die Kunst durch die Künstler gefallen". War überhaupt die Fuge bei den Alten sowohl in gesanglicher wie instrumentaler Hinsicht mehr kirchliches Eigenthum, so hatten die damaligen Componisten wohl nicht Unrecht, wenn sie auch eine geregelte, kirchengemäße Schreibart darin anzuwenden trachteten. Das war der in seiner Idee dem Orte und Zwecke vollkommen entsprechende, sogenannte strenge Styl. Durch spätere Ungebundenheit schwand dieser nach und nach; als wahre Kirchenmusik und deren einziger Repräsentant blieb nur noch der Choral in seiner gegenwärtigen Gestalt, und so nahm auch die Fuge eine weniger kirchliche Form an (freie Fuge). Wenn durchaus nicht geleugnet werden kann, daß mit dem steifen, zopfigen Formenwesen der Kunst kein Nutzen und Gedeihen widerfährt, so tragen die Schuld dieser Abirrung vom Ideal zumeist die geistlosen Nachbeter, die zu allen Zeiten für Geniales nur Gemachtes, Formelles bringen können. Nur durch diese konnte die strengere Fuge in Verruf überhaupt und in den Vergleich mit einem Rechenexempel gelangen; auf diese mag auch immerhin der in einem Vorworte zu andern Orgelcompositionen ausgesprochene Tadel des Verfassers fallen, nur nicht zugleich auf das Ideal und sein Gesetz, dem jene Nachbeter durch eine todte Form auch zu huldigen vermeinten. Noch erfüllt uns Graun's Meister- und Doppelfuge „Christus hat uns ein Vorbild gelassen", in ihrer strengen Schreibart mit glaubensvoller Begeisterung, ist also noch nicht abzustellen und in die antiquarische Rumpelkammer zu werfen! (hier noch zu erwähnen Händel's Fugen im Messias, Albrechtsberger rc.). — Sind wir jedoch vielleicht in der Ansicht über den Verfasser im Irrthum, lag es nicht in seiner Absicht, mit dem trüben Spülwasser das Kind zugleich mit aus dessen Bade verschüttet zu sehen, nun dann zeige er's auch einmal in der Composition einer recht — strengen Orgelfuge. Die Spielart des vorliegenden Werkes ist an manchen Stellen etwas unbequem, was man sagt: nicht dankbar genug; zu den anderen Freiheiten gehört an diesem Orte rügend zu erwähnen die Wiederholung von zehn Tacten, so wie Claviergemäßes. Auch entspricht der zu abgebrochene, in seinem dünnen unisono durch die zahlreichen vorangehenden stark polyphonischen Harmonien zu sehr geschwächte Schluß keineswegs dem auf dem Titel bemerkten Epitheton: „effectvoll". Ueberhaupt erscheint Letzteres immer, so auch hier, in einem etwas verdächtigen, usurpirten Lichte, das wahrlich der Verfasser nicht erst anzustecken braucht,

um für sein Werk Aufmerksamkeit zu gewinnen. Auf der letzten Seite begegnet man mehreren Druckfehlern.

Dessau. Louis Kindscher.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Ludwig Meinardus, Op. 1. Novelle für das Piano. — Leipzig, Whistling. Pr. 1½ Thlr.

Das Opus 1 des einen Componisten kann bisweilen mehr Werth haben als das Opus 50 eines Anderen, wenn jener nämlich, ausgerüstet mit Talent, erst dann an die Oeffentlichkeit tritt, nachdem die strenge Selbstkritik den inneren Gestaltungsproceß so weit gediehen sieht, daß er ein fertiges, reifes Gebild in dem Geschaffenen abspiegelt. Mancher Componist tritt mit einem Opus 1 hervor, dem man gleich abmerkt, daß die Gedanken darin noch nicht willig und frei dem Innern entquellen; er denkt noch nicht daran, daß es eine Selbstkritik geben könne. Ein solcher wird nun erst auch durch die Kritik des Anderen, der mit Liebe und strengem Gewissen der Durchsicht sich unterzieht, allmählig auf den Pfad geleitet, und wenn es ihm Ernst ist um seine Kunst, auf die strengere Beobachtung seiner selbst bedacht werden. Er wird erst nach längerem Irrgehen die richtige Bahn finden, die der Andere, durch natürliche Begabtheit und kritischen Sinn unterstützt sofort betritt.

Ein solches Opus 1 nun, das den Stempel einer schon reiferen Subjectivität an sich trägt, liegt uns in der obigen „Novelle" vor. Der Componist tritt uns darin nicht blos von der formellen Seite, sondern auch namentlich bezüglich seiner Kraft, Inhalt in die gewonnene Form zu legen, als durchgebildet entgegen. Die Gedanken, die er darin niederlegt, sind zwar nicht als überraschend neu und genial zu bezeichnen, allein sie zeugen sämmtlich von einem künstlerischen Bewußtsein, das den Standpunkt des höheren poetisch musikalischen Gestaltens im Auge hat. Sie geben sämmtlich zu erkennen, daß ihnen eine poetische Bedeutung zum Grunde liegt, und insofern nöthigen sie uns Achtung ab und Anerkennung ihres Werthes. Hierbei darf aber nicht unerwähnt bleiben, (was für diejenigen bemerkt sei, die die Mühe tieferen Blickens scheuen) daß sie nicht wie Bimstein auf der Oberfläche des Wassers schwimmen, sondern erst durch genaue Bekanntschaft mit dem Werke sich klar kund geben. An ihrem sofortigen Erkanntwerden hindert leider der Umstand, daß sie nämlich durch die Form, in der sie auftreten, so fertig diese auch auf der anderen Seite genannt werden kann, verdeckt werden. Man kann nämlich ohne ihren technischen Werth in Abrede stellen zu wollen, nicht ableugnen, daß sie meistens allzu verbrämt ist. Es findet das Mißverhältniß hier statt, daß der Gedanke klar und einfach ist, aber die Form ihn dermaßen umhüllt, daß er erst nach öfterem Beschauen heraustritt. Es findet sich häufig dieser Uebelstand bei denen, die eine gewisse Ueberlegenheit in der technischen Behandlung besitzen. Unverkennbar ist bei dieser Behandlung des Componisten ein Vorbild, das auf ihn mehr oder weniger influirt haben mag. Allein der Componist, dem es gewiß Ernst um die Wahrheit ist, muß in seinem eigenen Interesse dahin arbeiten, diese Neigung nach Ueberfüllung in dem technischen Ausbau zu unterdrücken. Die Klarheit und Einfachheit muß doch stets das erste Princip bei dem Gestalten bleiben. Und wenn daher einerseits seine formelle Behandlung eine achtenswerthe genannt werden darf, so wird sie doch andererseits wieder zum Fehler, insofern sie den Gedanken, wenn nicht erdrückt, doch zurückdrängt. Hierzu tritt noch ein Uebelstand: daß nämlich hin und wieder Schwierigkeiten in der mechanischen Ausführung gehäuft sind, die der naturgemäßen Behandlung des Instrumentes zuwiderlaufen. Es erscheint mir diese Art der Stimmen-Legung und Führung mehr als das Resultat einer beabsichtigten Aneignung, als ein aus dem Wesen der Sache selbst hervorgegangenes. Was aber die Durchführung und Ausbeutung der Gedanken anlangt, so finden wir den Componisten im Vollbesitze aller der Mittel, die hierzu erforderlich sind; die Gedanken sind nicht nach einer gewissen Schablone verarbeitet, sondern sie durchdringen einander organisch, wodurch sich eben der Componist, so wie auch durch den Umstand als durchgebildet beweißt, daß seine Motive uns gleich früh in medias res versetzen; uns von vorn herein sagen, was sie wollen — was eben wiederum von Reife zeigt. Die „Novelle" zerfällt in vier Theile, und hält sich auf der Linie der Sonatenform, jedoch in freier, in einem Zuge fortführender Weise. Die Bezeichnung „Novelle" ist wohl mehr eine willkührliche; denn wenn sie uns auch ein Bild zeigt, das verschiedene Lebensphasen aufstellt, so ist doch der Name für die Sache unwesentlich und untergeordnet. Der erste Satz — Allegretto assai — der zwar mehr idyllisch anhebt, gewinnt im Verlaufe den Charakter leidenschaftlicher Aufregung, die aber durch die Verarbeitung und Verflechtung des Hauptmotivs gemildert wird. Das zweite Motiv, unruhiger und drängender, enthält das Gegenbild, stört aber leider uns durch seinen fast wörtlichen Anklang an das Scherzo in Beethovens A-Dur-Sonate Opus 69 (mit Violoncell). Der zweite

Satz — Grave — ist selbstständiger und zeigt, daß der Componist viel innerliches Empfindungsleben in sich birgt, obwohl sein Ausdruck in vorliegendem Grave durch eine gewisse Grübelei verdeckt wird, die aber das zweite, obschon mehr aphoristische, Motiv zurückdrängt. Das ganze Grave giebt uns mehr das Bild dumpfen Brütens, es ruht eine gewisse Schwüle auf ihm, die mir aber nicht als tadelnswerth, sondern durch das Wesen des vorigen Satzes bedingt scheint.

Das Scherzo (Nr. 3) entwickelt einen kräftigen Gegensatz und hebt sehr charakteristisch an. Das frische Leben wird aber in der Verarbeitung öfters getrübt. Das Intermezzo ist sehr gewinnend. Die Gedanken im ganzen Werke, wenn auch nicht hervorstechend, beweisen, daß der Componist die besten Muster der Neuzeit kennt und nach nicht zu verkennender Eigenthümlichkeit strebt, die sich freilich noch gebunden zeigt, doch aus vielen Stellen deutlich hervorleuchtet. So beginnt der vierte Satz mit einem frisch bewegten, interessanten Motiv, das, verwebt mit dem zweiten, zu schönen und geistreichen Combinationen Gelegenheit giebt. Es hat dieser ganze Satz überhaupt viel gesundes Leben. Seine Durchführung ist, abgesehen von mehreren unbequemen Partien in der Ausführung, höchst gelungen. Mögen Pianofortespieler, denen es um etwas Höheres zu thun ist, nicht verfehlen, diesem Erstlingswerke ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Em. Klitzsch.

Aus Dresden.

(Schluß.)

An Opern hatten wir seit Neujahr: Cortez, der Prophet zwei Mal, Stradella, Norma, der Freischütz zwei Mal, Robert der Teufel zwei Mal, die Nachtwandlerin, die weiße Dame, Czaar und Zimmermann, — neu einstudirt: Don Juan zwei Mal, der Maurer vier Mal, Johann von Paris zwei Mal. — Im Don Juan präsentirte sich als engagirt Frl. Bredo, eine Anfängerin mit natürlichen Anlagen. — Der Maurer, eine der liebenswürdigsten Opern Auber's in einem Genre, der aus Mangel an einer vollwichtigen Soubrette und einem dergleichen Spieltenor hier stets viel zu wenig gepflegt worden ist, wurde recht befriedigend aufgeführt, und namentlich Hrn. Tichatscheck in der Titelrolle mußte es passiren, nach seiner Spielscene im dritten Acte gerufen zu werden: eine Ehre, die ihm wohl noch nie widerfahren ist. — Johann von Paris zeichnete sich neben einer abermaligen Verwendung der berüchtigten „grünweißen" Stäbe unseres neuen Regisseurs noch dadurch besonders aus, daß man die im Style so eigenthümlichen und charakteristischen Musiknummern um ein Ballet nach Motiven aus Donizetti's Lucrezia Borgia vermehrt hatte: eine Geschmacklosigkeit und Entstellung, die nicht streng genug gerügt werden kann, und die übrigens, wie man mir sagte, Weber's Musik zu Preciosa sich ebenfalls regelmäßig hier gefallen lassen muß. — Czaar und Zimmermann gab man vor einem ziemlich vollen Hause gestern zum Besten der Hinterlassenen des verstorbenen Lortzing. Bei dieser Gelegenheit lasse ich folgende Notizen einfließen, bei deren Mittheilung mein eigenes Wissen von dem Feuilleton der „Sächs. Constitutionellen Zeitung" unterstützt wird. Von Lortzing's Opern sind in Dresden gegeben worden: die beiden Schützen (1837), Czaar und Zimmermann (1840), Casanova (1842), der Wildschütz (1844), der Waffenschmied (1847); — angenommen, aber nicht zur Aufführung gebracht: „Undine" und „die Rolandsknappen". Für diese Opern hat der Componist eine Summe von nahe an 600 Thalern von der hiesigen Intendanz erhalten; die Aufführungen von Czaar und Zimmermann aber werden bei der nächsten die Zahl 70 erreichen, der Wildschütz ist 17 Mal gegeben worden. — Seit mehreren Wochen harren wir nun schon auf die „rettende" That der ersten Vorstellung des Nabucco von Verdi, der ersten neuen Oper, die wir unserem „Menschen, Componisten und Dirigenten" verdanken werden. — Ein ziemlich schwacher erster Bassist, Hr. Kremenz, sang den Orovist und den Kaspar: er ist engagirt zur Unterstützung, d. h. zum stellenweisen Ersatze des Hrn. Dalle Aste, der nicht immer Zeit hat und auch ziemlich häufig krank ist. — Interessant war das Gastspiel der Madame de la Grange, welche drei Mal im Robert (Isabella) und Propheten (Fides) sang. Ist Manches auch unerquicklich an dieser Dame und gehört darunter selbst ihre Stimme, ist sie namentlich keine Sängerin für die Deutschen, wenigstens keine für uns Norddeutsche, so thut es doch wahrhaft wohl, nach so unzähligen schülerhaften Leistungen wieder einmal einen wirklich künstlerischen dramatisch-musikalischen Vortrag, etwas in seiner Art Vollendetes zu vernehmen.

Die Concerte haben auch im neuen Jahre nicht nachgelassen; ich weiß mich keines Winters zu erinnern, der so fruchtbar an Concerten gewesen wäre, als der höchst absonderliche, in dem wir gegenwärtig leben. Den Reihen eröffnete wieder Frl. Marie Wieck mit einer zweiten Soirée, deren interessantes Programm in diesen Blättern schon angeführt worden ist. — Mitte Januar gaben die Herren Hübler, Schlitterlau, Moschke und Lorenz, vier

Waldhornisten der königl. Kapelle, ein Concert, das den ersten vollen Saal dieser Saison aufwies. Das Programm enthielt nichts besonders Erwähnenswerthes; die Leistungen der Concertgeber und ihrer Unterstützer waren lobenswerth. — Der Liederkreis führte zum Besten der Oberwiesenthaler Abgebrannten Otto's „Gesellenfahrten" auf; ein vorläufig angekündigtes Concert der Kapelle zu dem nämlichen Zwecke, angeregt von ihrem neuen Meister, ist noch nicht zur That geworden. — Ende Januar gab die treffliche Harfenspielerin Frl. Rosalie Spohr eine Soirée. — Die erste Hälfte des Februar hatte die Lóczer ungarische Musikgesellschaft unter Leitung ihres Kapellmeisters Johann Kálozdy mit Beschlag belegt: sie gab sechs bis sieben Concerte „im Nationalcostüm" und „ohne Noten", zum größeren Theil im Theater — ein Beweis von dem Interesse, das man hier an diesen Magyaren und ihren Leistungen nahm. Größere und bekannte Instrumentalwerke, wie z. B. die Ouvertüren zu Tell und Martha, der unvermeidliche Marsch aus dem unvermeidlichen „Propheten" u. dergl. von einem sehr unvollkommen besetzten Orchester (schwaches Saitenquintett nebst zwei Clarinetten, einigen Trompeten und einem Messingbaßinstrumente: in Summa 15 Mann) ausgeführt, können natürlich nur als Curiosum oder allein nach der Seite der allerdings höchst exacten, aber oft zu phantastisch-willkürlichen Execution hin die Theilnahme des Kenners und eines Residenzpublikums erwecken; was dagegen die nationalen Musikstücke und einige Tänze anbelangt, die regelmäßig einen Hauptbestandtheil der Concertprogramme dieser Musikgesellschaft bilden, so hört man eine so eigenthümliche und durchaus ursprüngliche Musik, so wie die Art ihrer schwungvollen Ausführung eben nicht alle Tage. — Mitte Februar fand eine Soirée des Pianisten Carl — auch Charles — Mayer Statt. Natürlich spielte derselbe mehrere Stücke seiner eigenen unvermeidlichen Composition, und natürlich befand sich unter diesen unvermeidlichen Stücken eine unvermeidliche Phantasie über den unvermeidlichen „Propheten"; natürlich auch spielte der Concertgeber diese Stücke in seiner bekannten lobenswerthen Manier. Was er dagegen keineswegs lobenswerth, d. h. nicht im Geiste des Werkes und seines Verfassers vortrug, das war die Pianopartie des Septetts von Hummel, in dem ihn sechs Herren der königl. Kapelle unterstützten. Die übrigen Unterstützer hatte sich der Concertgeber aus der Ferne verschrieben, und erregte Hr. Schmetzer aus Braunschweig theils Bedauern über die Vergänglichkeit alles Irdischen, theils aber auch rücksichtsloses Lächeln, so wurde dagegen den ausgezeichneten Gesangsleistungen einer Frl. Mathilde Vibrans von eben dorther lebhafte Anerkennung zu Theil. — Am 5ten März gab die königl. Kapelle ein (vorläufiges) Concert zum Besten ihres Wittwen-Pensionsfonds im Theater. (Das Hauptconcert zu diesem Zwecke findet nach wie vor alljährlich am Palmsonntage und jetzt ebenfalls im Theater Statt.) Die Aschermittwoch aber zeichnet sich vor dem Palmsonntage durch die bedeutend geringere Neigung des hiesigen Publikums zum Concertbesuch höchst unvortheilhaft aus. Man führte auf: die B-Dur Symphonie von Haydn, den Marsch und Derwisch-Chor aus den Ruinen von Athen von Beethoven, dazwischen eine Arie aus la gazza ladra, hier an sehr unpassender Stelle, aber vortrefflich von Frl. La Grua gesungen; zum Schluß: Sinfonie fantastique von Hector Berlioz. Wenn die Kapelle mit der Aufführung dieser Symphonie einen außerordentlichen Tribut an die gesteigerten Anforderungen des Publikums beabsichtigt hat, so muß sie nach Beendigung des letzten Satzes eine curiose Meinung von der Würdigung ihrer Absicht seiten dieses Publikums oder einen ungeheueren Respect vor der plötzlichen Selbstständigkeit desselben in der Beurtheilung künstlerischer Leistungen bekommen haben; denn man sagt nicht zu viel, wenn man behauptet, das Werk wurde geradezu ausgezischt, und zwar nicht blos von Einigen, sondern von Mehreren. Dies nun verdient die Arbeit des geistreichen Franzosen offenbar nicht, wenn auch unbedingt zugegeben werden muß, daß die meisten der einzelnen Theile und Sätze dieser Symphonie keinen angenehmen Eindruck hinterlassen. Aber so strafen sich die Verirrungen der Genies! Die Ausführung der Symphonie unter dem Kapellmstr. Krebs war im Ganzen eine sehr gelungene, in wenigen Einzelnheiten jedoch eine auffallend verunglückte. Die Herzensangst, die beim Anfange des dritten Satzes der Dirigent ohne Zweifel ausgestanden hat, gönne ich jedem Kapellmeister, der es duldet, daß man hervortretende Partien völlig unzureichenden Kräften anvertraut — da, wo tüchtigere Kräfte dafür vorhanden sind. Zuerst kommt die Sache, das Werk, die Kunst, und sodann erst kann von der Person, von dem Rechte der Anciennetät und den kleinlichen Eitelkeiten des Individuums die Rede sein. Uebrigens muß selbst Derjenige, welcher Berlioz vollkommen Recht widerfahren läßt, wünschen, daß in Zukunft nicht eher die Hand nach den Symphonien aus der Seinestadt ausgestreckt werde, als bis alle bedeutenderen Symphoniewerke der neueren deutschen Componisten dem Publikum vorgeführt worden sind. Bei dieser Rücksichtnahme wird die Wittwenkasse der Kapelle sicher nichts einbüßen. — Gestern fand ein Concert „zur Erinnerung" an Marie König Statt, eine hiesige junge Pianistin und Componistin, die vor mehreren Monaten einem plötzlichen

Tode verfallen: einige ihrer Compositionen und mehrere Leistungen erster hiesiger Künstler bildeten das Programm des Concerts. — Heute giebt der hiesige pädagogische Verein zum Besten seines Wittwen- und Waisen-Fonds eine große geistliche Musik in der Frauenkirche: Compositionen von Bernh. Klein, Hiller, Rolle, Reissiger, Fesca und Händel werden aufgeführt von fast allen vereinigten Chorgesangskräften Dresdens (darunter 600 Knaben). — In Aussicht steht noch eine ziemliche Anzahl Concerte, darunter auch drei neue Quartett-Akademien Lipinski's.

Die hiesige Musikalienhandlung von Wilhelm Paul hat seit Neujahr ein Hr. Bernhard Friedel übernommen; der ehemalige Besitzer hat sich von dem Verkaufsgeschäfte zurückgezogen, den Verlag jedoch noch behalten. — Concertmstr. Schuberth ist seit einigen Wochen auf einer Kunstreise.

Am 9ten März 1851. L—i.

Leipziger Musikleben.

Dritte und letzte musikalische Abendunterhaltung.

Mit dieser am 3ten April im Saale des Gewandhauses stattgehabten Abendunterhaltung kann man die diesmalige Saison als geschlossen betrachten. Ein Quartett für Streichinstrumente in F-Dur von Mozart eröffnete diesen genußreichen Abend. Es wurde in sehr gelungener Weise von den HH. CM. Dreyschock, Röntgen, Herrmann und Wittmann ausgeführt. Hr. Professor J. Moscheles, der sich seit langer Zeit nicht hat öffentlich hören lassen, führte uns im Verein mit Hrn. KM. Rietz ein noch ungedrucktes Werk eigener Composition vor, eine Sonate für Pianoforte und Violoncell. Der lebhafte Applaus, mit dem der Künstler empfangen wurde, steigerte sich mit jedem Satze, bis Hr. Moscheles endlich am Schlusse stürmisch gerufen ward. Diese Sonate ist ein schönes, abgerundetes Werk; anmuthige Motive, eine geistreiche Durchführung derselben und eine vortreffliche Behandlung des Pianoforte zeichnen sie aus. Von besonders schöner Wirkung ist der zweite Satz — Scherzo ballabile — und das Finale — Allegro vivace. Die Partie des Violoncell ist weniger glänzend bedacht, als die des Pianoforte, doch sind auch in ihr Momente, in denen das Instrument in seiner ganzen Fülle zur Geltung kommt.

Im zweiten Theile spielte Hr. CM. David J. S. Bach's „Ciaconna" mit der Mendelssohn'schen Clavierbegleitung, und bewährte darin abermals seine anerkannte Meisterschaft. — Den Schluß des Abends machte Beethoven's C-Dur Quintett für Streichinstrumente, sehr schön vorgetragen von den HH. David, Röntgen, Herrmann, Hunger und Rietz.

F. G.

Kleine Zeitung.

Coburg. Die neue Oper des Herzogs von Coburg: „Casilda" wurde hier nicht zuerst, sondern am vergangenen 23sten März in Gotha aufgeführt. Die Aufführung wird als eine sehr gelungene bezeichnet; auch wurde der Dichter, Mellinet, mit dem Verdienstkreuz des Ernestinischen Hausordens, und der Arrangeur, Sampert, mit der goldenen Verdienstmedaille beehrt, Costümier und Decorateur beschenkt, und die Darstellenden nach der ersten Vorstellung auf eine fürstliche Weise bewirthet. Wohl dem Componisten, den diese Mittel zu Gebote stehen! Als gelungen werden bezeichnet: das dritte Finale, ein Terzett ohne Begleitung, die Improvisation der Casilda, eine Tenor-Cavatine im ersten und eine Bravour-Arie im zweiten Act. Die Handlung soll an die der Preciosa erinnern. — Das Oratorium: „Lazarus, oder die Feier der Auferstehung", von A. Späth, wird kommenden Charfreitag in Erfurt aufgeführt werden. Das neueste Werk dieses Componisten: „Petrus", dramatisches Oratorium in drei Abtheilungen, Text von Karl Ulmer, wird demnächst hierselbst zur Aufführung gelangen.

Darmstadt. Die Oper „Gudrun" von C. A. Mangold ist mit dem entschiedensten Beifall den 23sten März hierselbst zum ersten Male zur Aufführung gekommen, und den nächsten Sonntag darauf, am 30sten März, wiederholt und mit gesteigertem Interesse aufgenommen worden. Der Componist wurde gerufen. — Unser Concertmeister A. Müller hat einen halbjährigen Urlaub erhalten, und für diese Zeit ein Engagement als erster Contrabassist bei der Oper in London, das ihm von Balfe angetragen wurde, angenommen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Der Baritonist Becker aus Hamburg gastirt mit vielem Erfolg in Leipzig; besonders hat er als Lord Ashton in Lucia von Lammermoor gefallen.

Frau v. Cavila, deren Gastspiel in Leipzig so unglücklich ausfiel, hat in Dessau mit großem Beifall die Fides im Propheten gesungen.

Tichatscheck hat seinen Gastrollen-Cyclus in Frankfurt a. M. mit dem Johann im Propheten begonnen.

Musikfeste, Aufführungen. Das diesjährige schweizerische Musikfest wird am 2ten, 3ten und 4ten Juli in der Bundesstadt Bern stattfinden. Zur Aufführung am großen Concert sind die Sinfonie eroica von Beethoven und der „Messias" von Händel bestimmt.

Das Gesangfest der vereinigten Norddeutschen Liedertafeln wird zu Pfingsten dieses Jahres zu Hannover gefeiert werden.

Todesfälle. Am 14ten März starb in Jena der Geheime Hofrath Dr. Ferd. G. Hand in seinem 65sten Lebensjahre.

Vermischtes.

Die Saison der italienischen Oper in Wien ist mit Lucrezia Borgia eröffnet worden, doch soll diese Vorstellung so schlecht gewesen sein, daß nur durch die vortrefflichen Leistungen des Tenoristen Fraschini ein gänzliches Fiasco vermieden worden ist.

Ebendaselbst soll man beabsichtigen, alle Concerte während der Stunden zu verbieten, in welcher die k. k. Oper gewöhnlich spielt. Da muß es traurig mit letzterer stehen, wenn man sich in einer Stadt wie Wien vor der Concurrenz der Concerte fürchtet!

Der sächsischen Constitutionellen Zeitung wird aus Wien geschrieben, daß die ehemalige k. k. Hofopernsängerin Spatzer-Gentiluomo in diesen Tagen vor den Geschwornen als Angeklagte erscheinen werde. Sie ist beschuldigt, einem serbischen Bischof „während des zärtlichsten Momentes einer Schäferstunde" 3000 Gulden gestohlen zu haben. Sie habe darauf gerechnet, daß der geistliche Herr in Betracht seiner priesterlichen Ehre keine weitere Anzeige machen würde, derselbe schätze jedoch das verlorene Geld höher als diese. Der Staatsanwalt wird jedenfalls auf eine geheime Verhandlung dieses scandalösen Falles antragen.

Edgard Mannsfeldt-Pierson hat zum fünften Acte des Hamlet einen Trauermarsch componirt, welcher bei den letzten Worten Fortinbras beginnen und bis zu dem Schlusse des Stückes gespielt werden soll.

Th. Thomas, der pariser Componist, ist an Spontini's Stelle mit 30 unter 38 Stimmn in die académie gewählt worden.

Wir meldeten vor Kurzem, daß Kreutzer's hinterlassene Oper „Aurelia" in Darmstadt einstudirt würde. Briefe von dort berichten uns, daß dieses keineswegs der Fall.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Concertmusik.

Concertstücke.

Paganini, Variations de Bravoure sur un thème original pour le Violon avec accomp. de Piano. **Berlin, Schlesinger.** $\frac{1}{2}$ **Thlr.**

Diese äußerst pikanten und brillanten Variationen verlangen einen Virtuosen ersten Ranges, wie es Paganini war, um zu gehöriger Geltung zu gelangen. Von einem solchen gespielt, werden sie ungefähr denselben Effect machen, wie der bekannte Carneval von Venedig.

Kammer- und Hausmusik.

Arrangements.

W. A. Mozart, Le célèbre grand Quintetto (Mi b-mol majeur — Es-dur), arrangé pour le Piano à 4 mains par Charles Klage. **Berlin, Schlesinger.** $1\frac{1}{2}$ **Thlr.**

Wie alle Arrangements von Klage, so ist auch dieses in jeder Beziehung vortrefflich.

C. M. v. Weber, Op. 65. Aufforderung zum Tanz. Rondo brillant. **Für Piano und Violine concertant arrangirt von F. W. Kessel. Berlin, Schlesinger.** $\frac{5}{6}$ **Thlr.**

Das vorliegende Arrangement des berühmten Weber'schen Rondos ist mit viel Geschmack gemacht, und wird von beiden Spielern gut vorgetragen seine Wirkung nicht verfehlen. Die Violinstimme bietet zwar bei weitem weniger Schwierigkeiten dar, als das Pianoforte, dennoch muß sie aber mit Eleganz und Sauberkeit gespielt werden.

Instructives.

Für Pianoforte und Violine.

Muzio Clementi, 6 Sonatines progressives pour le Piano avec accomp. de Violon. **Berlin, Schlesinger. Compl. 1½ Thlr.**

Vorliegende neue Ausgabe ist ein Arrangement, denn ursprünglich sind diese Sonatinen nur für Clavier geschrieben. Dasselbe, von dem Kammermusikus F. W. Ressel besorgt, ist ganz zweckentsprechend und daher zum Unterricht sehr gut geeignet. Leider haben sich in diese neue und übrigens hübsch ausgestattete Ausgabe mehrere Druckfehler eingeschlichen, die der Lehrer aber leicht verbessern kann.

Bücher, Zeitschriften.

A. Whistling, Systematisch geordnetes Verzeichniß der im Druck erschienenen Compositionen von Robert Schumann. Mit Angabe der Verleger und Preise. Leipzig, 1851, F. Whistling. 20 Ngr.

Dieser mit großer Sorgfalt und Genauigkeit verfaßte Catalog der Schumann'schen Werke wird allen Freunden dieses Componisten willkommen sein, denn man ist dadurch in den Stand gesetzt, sich leicht zu orientiren. Die erste Abtheilung enthält die verschiedenen Instrumentalcompositionen, die zweite die Vocalmusik, und der Anhang Arrangements, Transscriptionen u. s. w. Schumann'scher Werke theils von ihm selbst, theils von Anderen, ferner Bildnisse und eine Reihenfolge der Werke der Opuszahl nach.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

C. Lührß, Op. 15. Le Prophète de Meyerbeer. Trois Morceaux brillants pour le Piano. Nr. I. **Berlin, Schlesinger. ¼ Thlr.**

Ein brillantes Salonstück über den bekannten Marsch aus dem Propheten, welches bei der effectvollen Ausbeutung des Instrumentes, von einem tüchtigen Pianisten gespielt, seine Wirkung nicht verfehlen wird.

Th. Kullak, Op. 56. Bouquet de Mélodies russes. Paraphrases nouvelles pour le Piano. **Nr. 5—8. Berlin, Schlesinger. Nr. 5 u. 6. 12½ Sgr., Nr. 7. 17½ Sgr., Nr. 8. 15 Sgr.**

Wir haben schon beim Erscheinen der ersten Hefte dieser Sammlung die geschickte und geschmackvolle Behandlung der russischen Nationalmelodien gebührend anerkannt und können dasselbe auch von den vorliegenden Heften sagen. Nr. 5 enthält: „Sehnsucht nach der Geliebten", Romanze von Graf M. Wielhorsky; Nr. 6 „Ein Don'scher Kosak", russisches Nationallied; Nr. 7 „Er hat mich nicht mehr lieb", Romanze von N. J. Paschkoff; Nr. 8 „Mein Innigster", Chanson von Warlamoff.

Emanuel Kania, Op. 1. Chants polonais. 6 Mazurkas pour le Piano. Livr. I et II. **Berlin, Schlesinger. Jede Lieferung ¾ Thlr.**

Diese sechs Mazurkas treffen ganz gut den nationalen Ton, welcher dergleichen Musikstücken ihren eigenthümlichen Reiz verleiht. Die instrumentale Behandlung ist zum Theil ziemlich schwierig und complicirt, und daher das Werkchen nur fertigen Clavierspielern zu empfehlen.

Ad. Henselt, Op. 20. Romance: Pressentiment. **Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.**

Der Componist hat hier eine der melodiösen Romanzen von Warlamoff in der ihm eigenthümlichen geistreichen Manier für das Pianoforte übertragen und verarbeitet. Den Verehrern Henselt's wird dieses Werkchen eine willkommene Gabe sein.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

Th. Pixis, Op. 2. Six Mélodies de Meyerbeer, Dessauer, Kücken, Jenny Lind pour le Violon avec accomp. de Piano. Livr. I. **Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.**

Das erste Heft dieses Werkchens enthält: „Komm Du schönes Fischermädchen", Lied von Meyerbeer; „Ich möchte sterben wie der Schwan", von Dessauer; „Schlummerlied" von Kücken. Diese Melodien hat der Componist als kleine Salonstücke für die Violine geschmackvoll und mit Sachkenntniß bearbeitet. Schwierigkeiten giebt es wenig, doch muß die Principalstimme gut vorgetragen werden. Das Pianoforte verhält sich nur begleitend.

Tänze, Märsche.

F. A. Reissiger, Op. 58. **Elfen-Reigen. Sammlung von Originaltänzen für das Pianoforte. Leipzig, Klemm. Vollständig 20 Ngr.**

Die in diesem Werkchen enthaltenen sechs Tänze tragen die Namen der Elfen aus Adolph Böttger's Frühlingsmärchen, wie das Ganze auch ein Motto aus diesem Gedicht führt. Diese Tänze sind elegant und pikant, wie dergleichen Musik sein muß, wenn sie gefallen soll.

Lieder und Gesänge.

Th. de Witt, Op. 4. Rastlose Liebe, für zwei Sopran- oder Tenorstimmen mit Pfte. Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.

Ein einfacher zweistimmiger Gesang mit eben so einfacher Begleitung. Von einer hohen und künstlerischen Auffassung der Göthe'schen Worte ist nicht die Rede, die Behandlung der Stimmen jedoch gut und fließend. Singenden Dilettanten wird dieser Zwiegesang willkommen sein.

F. Gumbert, Op. 31. Ein Frühlingslied für eine Singstimme mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

— — —, Op. 39. Fünf Lieder von Geibel und Sternau für Sopran oder Tenor mit Pfte. Ebend. ½ Thlr.

Auch diese neuesten Erzeugnisse des Componisten sind so, wie alle übrigen Werke desselben, es wäre also Papier- und Zeitverschwendung, wenn wir das so oft schon in diesen Blättern über Hrn. Gumbert's Leistungen Gesagte wiederholen wollten.

Volkslieder für eine Singstimme mit Pfte., herausgegeben von H. Truhn, Kücken u. A. Nr. 27 und 28. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Diese beiden Nummern enthalten zwei schon in das Volk eingedrungene und sehr beliebte Liederchen: „Von meinem Bergle muß i steige" und „Hoch vom Dachstein an". Die Clavierbegleitung ist von Gumbert, und den einfachen und gemüthlichen Liedern angemessen. Bei dem zweiten Liede ist nur der erste Vers untergelegt, jedenfalls ein Mangel, da der Text, wie er in dem Munde des Volkes lebt, sehr hübsch ist.

Auswahl neuer beliebter Gesänge und Romanzen aus Frankreich, für eine Singstimme mit Pfte., in freier deutscher Bearbeitung von Ferd. Gumbert. Lieferung I. Nr. 3 u. 5. Berlin, Schlesinger. à Nr. 5 Sgr.

Hr. Gumbert tritt hier als Uebersetzer auf und hat seine Aufgabe gut gelöst. Die Musik der beiden Gesänge — „Blauäuglein" von Arnaud und „Tasso im Kerker" von Concone — ist sehr unbedeutend und nur französische sentimentale Salonfaselei.

A. Conradi, Op. 7. Ich sah 'mal a Blumle, von Löwenstein, und: Das Lied ist eine Wunderblume, von Oettinger. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.

Zwei im einfachen Volkston gehaltene Liederchen, die sich bei Freunden von dergleichen anspruchsloser Musik gewiß bald Eingang verschaffen werden.

Für Männerstimmen.

C. Kunze, Op. 7. Weingalopp, für vierstimmigen Männergesang. Partitur und Stimmen. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

Es ist dies ein musikalischer Scherz und als solcher mag dieser Weingalopp seine Berechtigung haben. Die Singstimmen sind etwas zu sehr wie Blasinstrumente behandelt und man könnte das Ganze so wie es steht auch recht gut auf zwei Ventiltrompeten und zwei Posaunen oder auf vier Saxhörnern aufführen lassen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. **№ 16.** Den 18. April 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Ouvertüre zu Wagner's Tannhäuser.
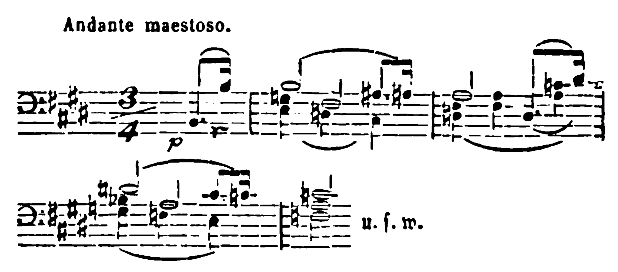
Von C. K.

(Schluß.)

Wagner spricht die musikalische Sprache seiner Zeit, d. h. seine Redeweise erinnert zwar weder ausschließlich an die eines großen Componisten der Vergangenheit, noch bildet sie ein Conglomerat aller Style, aber sie erscheint als die Sprache eines Menschen, der unter dem entscheidenden Einflusse der Gegenwart Alles in sich aufgenommen hat, was die Vergangenheit Ausgezeichnetes aufweist und der nun bei dem vollkommen neuen Inhalte, den er uns mitzutheilen hat, in irgend einer einzelnen Wendung an die Ausdrucksweise eines Andern unwillkührlich wohl anstreifen mag, dies jedoch vollkommen innerhalb eines allgemeinen Musikstyles, der ihm allein eigenthümlich und sogar von gewissen Lieblingswendungen nicht ganz frei ist, dabei jedoch dem vergleichenden Betrachter als das nothwendige Resultat alles Vorangegangenen, als entsprechende Einigung vieler bisher zerstreuten Strahlen in einen neuen Brennpunkt erscheinen muß. Ein für alle Mal erkläre ich hier, daß wenn ich von W. im Allgemeinen spreche, nie der Componist des „Rienzi", sondern der des „Tannhäuser" und „Lohengrin" gemeint ist und daß nur der „fliegende Holländer" den späteren Opern W.'s sich würdig anreiht. Die Eigenthümlichkeit und das Fertige des W.'schen Wesens ist aus allen seinen Kundgebungen erkennbar und deutet einen Geist an, der genau weiß, was er will und wie er es wollen muß: wer ein Buch von W. gelesen hat, erkennt das andere schon an der Ausdrucksweise; wer Musik von ihm öfter gehört hat, fühlt sich in allen seinen Opern heimisch. Und doch ist W. weit davon entfernt, Manierist zu sein, wie etwa Spohr; auch würde sich das am wenigsten vertragen mit den meisten Eigenschaften eines „dramatischen" Componisten, die ihm wohl noch von keiner Seite her abgesprochen worden sind. Ist der Besitz einer charakteristischen Eigenthümlichkeit schon an und für sich Viel in unserer charakterlosen Zeit, so ist doch unzertrennlich von solchem Vorzuge der größere, ja weiteste Spielraum für die ärgsten Mißverständnisse: nur das Alltägliche wird man nicht so leicht falsch verstehen. Natürlich aber ist ein Mißverständniß der W.'schen Kunst nur denkbar, wenn man nicht den ganzen Wagner, seine ganze Kunst, seine Opern in möglichst vollkommener Darstellung, sondern vielleicht nur den „Componisten" Wagner, seine „Musik" und diese am Ende blos aus dem „Clavierauszuge" kennt: auch hat noch ein Jeder, der die Bekanntschaft des musikalisch-dramatischen Dichters Wagner später machte, als die des Componisten gleichen Namens, sein Urtheil über den Künstler überhaupt in den allerwesentlichsten Dingen zu berichtigen gehabt. Vermöge ihrer Ganzheit charakterisirt die Kunst W.'s denn nun in hohem Grade das, was
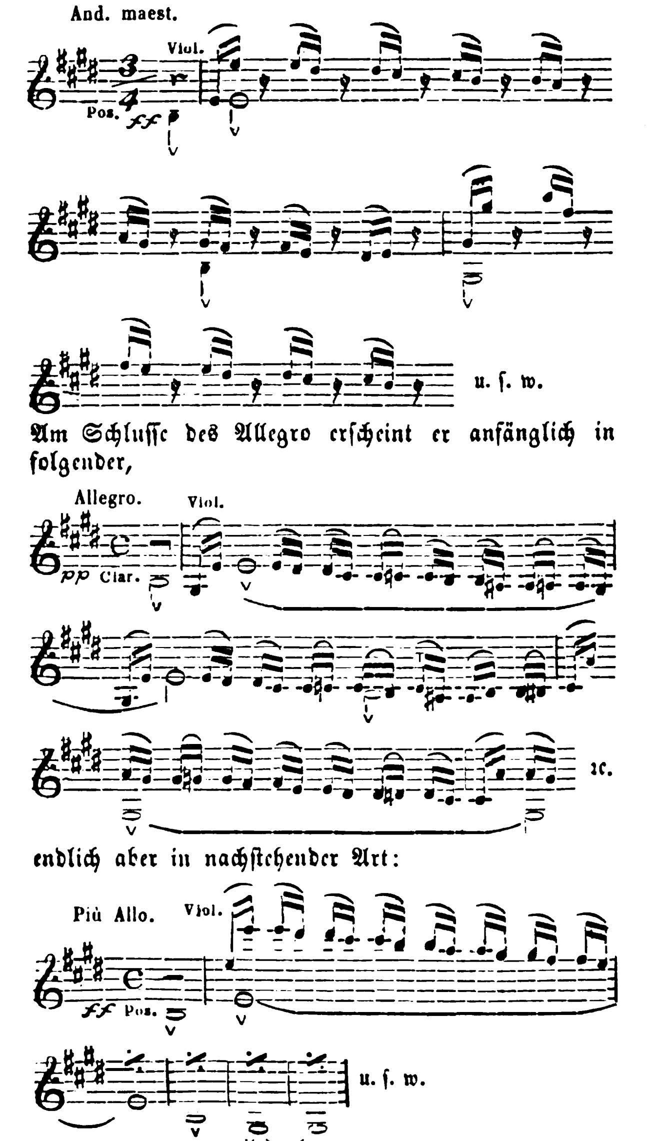
man höchste Unmittelbarkeit, Verlangen nach einer Auffassung mit dem Gefühle, also Nutzlosigkeit einer weiteren Vermittelung durch den Verstand, nennen muß und was den vollständigen Gegensatz zu dem Standpunkte bildet, den man der modernen Kunst, der Musik gegenüber namentlich seit Beethoven, einzunehmen hat: W.'s Kunst will weder, noch braucht sie „verstanden" zu werden, denn in ihrer Ganzheit wendet sie sich so entschieden an den ganzen Menschen und in diesem ganzen Menschen spielt das Gefühlsvermögen, das Herz, eine so entscheidende und maaßgebende Rolle, daß derselbe nur zu „fühlen" braucht, um gleichzeitig und unbewußt auch mit zu „verstehen". Freilich ist es eine unfruchtbare Bemühung, einer Welt, die lieber versteht, als fühlt, lieber kritisirt, als genießt, die das alte Kleid des Glaubens ablegt, ein neues anzulegen aber noch nicht Muße gefunden hat, den entgegengesetzten Standpunkt zu predigen. Man muß daher auf ihren eigenen herzlosen und egoistischen Standpunkt nothgedrungen wohl eingehen und von hier aus läßt sich in Bezug auf die Musik W.'s nur sagen: So wie ein blos an italienische Melodie gewöhntes Publikum Beethoven'sche und Weber'che Musik nicht „verstehen" wird, so wird auch Wagner'sche Musik nur „verständlich" finden, wer sich bis zu der Fähigkeit, Beethoven und Weber zu „verstehen", hinaufgearbeitet hat. Doch — wie gesagt: wir stehen hierbei auf einem ganz verkehrten Standpunkte.

Wenn W. die menschliche Wirkung der absoluten Musik geradezu läugnet, so versteht es sich von selbst, daß er nie Componist allein, d. h. Dichter in bloßen Tönen sein kann. Seine Musik entspringt denn in der That auch stets einem Gefühle, das mit Wort oder Gebärde verbunden ist: sie dient einer Dichtung oder Handlung zu erhöhtem Ausdrucke. Für W. giebt es gar keine andere Musik. Sobald er daher Ouvertüren oder Instrumentalstücke überhaupt schreibt, wird er in ihnen nur „Erinnerungen an das Drama" verwenden, nicht aber neue absolut musikalische Bilder erfinden können: seine sämmtlichen Ouvertüren gehören mit Nothwendigkeit der „malenden" Gattung an; eine gegebene Form mit absoluter Musik zu erfüllen, ist ihm ganz unmöglich. Wo er dagegen in Instrumentaltonsätzen allgemein „anregen" will, wie z. B. in den Vorspielen zum ersten und dritten Acte des „Lohengrin", benutzt er freie Formen. W.'s malende Instrumentalstücke, also auch seine Opernouvertüren, werden sich nun aber um so strenger auf das Drama beziehen, als sie nichts enthalten können, was nach rein musikalischem Ermessen nur so hinzuträte: daher ist denn nicht nur jede Einzelnheit seiner Musik durch das Drama vollständig gerechtfertigt, sondern auch für ihr Verständniß der Zuhörer auf dieses Drama allein hingewiesen. Was man in der Tannhäuser-Ouvertüre zu „verstehen" hat, ist allein der Plan, nicht aber die Musik der einzelnen Bilder; auch wird diese Musik häufig einen ganz anderen Gang nehmen, als man nach rein musikalischem Herkommen erwarten darf: ihr Gefühlsverständniß eröffnet sich dem Zuschauer des Dramas, nicht dem Zuhörer der Ouvertüre, oder diesem letzteren doch nur dann, wenn er das Drama bereits kennt, wenn er also sich ebenfalls musikalisch „erinnert". Gleichwohl enthält die Ouvertüre auch in rein musikalischer Beziehung nur wenige Erscheinungen, die dem verstehenwollenden Zuhörer auffallen dürften — sobald man nämlich von der W.'schen Eigenthümlichkeit im Allgemeinen absieht, an die, wie an alles Neue, sich erst etwas gewöhnt sein will. — Der Choral ist ein vollkommen abgerundetes, wohlgebildetes und fließendes Stück; in ihm mag in harmonischer Beziehung die zweite Periode auffallen:



Legt man dieser Musik die Worte der Pilger unter: „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last" u. s. w., so wird man in ihr nur den charakteristischen Ausdruck echt-christlicher Zerknirschung erkennen; betrachtet man sie freilich ohne diesen Text, so muß sie eine sehr bedenkliche Neigung des Componisten zu chromatischen Tonfolgen offenbaren. — Die Venusbergmusik ist in musikalischer Beziehung der auffallendste Theil der Ouvertüre. Dies kann gar nicht anders sein: eine musikalische Schilderung des phantastischen Treibens im Reviere der Frau Venus muß nothwendig etwas verschieden von einer in Musik gesetzten Liebeserklärung zwischen Hans und Grete lauten; Najaden, Sirenen, Nymphen und Bachantinnen sind eben so wenig gewöhnliche Tänzerinnen und Choristen, als Tannhäuser und Venus Aehnlichkeit haben mit „Prinz und Prinzessin", diesem ewigen Thema unserer übrigen Opern. Höchste Originalität ist es daher auch, was diese Venusbergmusik auszeichnet; je origineller aber eine Musik ist, desto mehr fällt sie beim ersten Anhören auf, desto tiefer aber prägt sie sich auch dem Ohre ein. Die in melodischer und harmonischer Beziehung mannichfaltig wechselnden Perioden dieses Theiles vereinigt die strengste Consequenz in

rhythmischer Beziehung und die möglichste Einheit in der instrumentalen Klangfarbe zu einem wohlgegliederten Ganzen von durchaus eigenthümlicher Wirkung. — Nächstdem mögen nur noch die *Violinfiguren* zum wiederkehrenden Choral am Schlusse der Ouvertüre auffallend erscheinen. Dieser Choral war bei seiner gesteigerten Wiederholung in der Introduction folgendermaßen begleitet:



Am Schlusse des Allegro erscheint er anfänglich in folgender,

endlich aber in nachstehender Art:

Die so gesteigerten Figuren der Violinen nehmen, wie der Choral selbst, allerdings einen Raum von 128 Tacten ein, und können wohl im Stande sein, die ausschließliche Aufmerksamkeit des Zuhörers auf sich zu ziehen, besonders wenn dieser Zuhörer zugleich *Zuschauer* und auf diese Weise Augenzeuge der Mühsal ist, welche die Ausführung der Figuren den Violinisten bereitet. Hauptsache aber ist hier der Choral, der die Violinfiguren zu übertönen hat, und ein Hauptaugenmerk des Dirigenten muß es sein, daß dies auch wirklich geschieht; die Augen zu *schließen* ist aber dem Zuhörer bei *jeder* Musik anzurathen, mit Ausnahme vielleicht derjenigen Gattung, in welcher die Capriolen des Vortragenden wesentlicher sind, als die Töne, die er zu Gehör bringt.

Im Allgemeinen hört W.'s Musik nie auf, Musik zu sein: davor bewahrt ihn sein echt deutsches Gemüth. Niemals verfällt er in harmonische, melodische und rhythmische Wunderlichkeiten oder in Zerfahrenheiten der Form à la Berlioz, an die selbst der musikalische Zuhörer nach wiederholtem Anhören sich nicht gewöhnen kann. Im Gegentheile: was auch den mit W. noch unbekannten Zuhörer auf das erste Mal frappiren mag, — nach öfterem Anhören fühlt er, daß es höchst ursprünglich ist und gar nicht anders sein kann. Musiker in Dresden und Weimar tragen die vollständige Ouvertüre zum Tannhäuser mit sich im Kopfe herum: dies wäre nicht möglich, wenn nicht ihr Inhalt durchaus „musikalisch" und ihre Form von plastischer Vollendung wäre. Musiker freilich, die diese schwierigste aller Orchestercompositionen nur zwei Mal oberflächlich durchgespielt und das dritte Mal natürlich sehr unvollkommen vor einem Publikum aufgeführt haben, das von W.'s Musik überhaupt noch nichts kannte, werden sich der Tannhäuser-Ouvertüre wahrscheinlich nur als eines wüsten Chaos von Tönen zu erinnern vermögen. Vom specifisch musikalischen, wie vom Standpunkte der modernen Oper aus macht man W.'s Opernmusik übrigens auch nur *den* Vorwurf, daß sie *nicht genug* Melodien, d. h. nicht die unaufhörliche Leierei der Italiener und Flotow's enthält; denn gewisse Stücke aus seinen Opern, die darum um kein Haar die Eigenthümlichkeit ihres Verfassers verleugnen, werden in Dresden und Weimar auf allen Clavieren gefunden, in allen Gartenconcerten gespielt, für alle Instrumente arrangirt, sogar zur Verherrlichung der Wachtparaden zugerichtet.

Ich muß abzuschließen trachten, so Vieles ich auch noch zu sagen hätte: einige Bemerkungen aber, die zwar nicht den Kern der Sache betreffen, mir jedoch hinreichend wichtig erscheinen, darf ich hier nicht unterdrücken. Will man Ouvertüren von W.'s Composition im Concert aufführen, so hat man allerdings eine nur geringe, oder eigentlich gar keine Auswahl. Die Ouvertüre zum „Rienzi" paßt als ein bloßes Spectakelstück ohne besonderen musikalischen Werth

nicht in die Hallen, welche den Tönen Beethoven's, Mozart's und Haydn's geweiht sind: von ihr muß man ein für alle Mal absehen. Die höchst charakteristische Ouvertüre zum „fliegenden Holländer" würde ich empfehlen, wenn sie nicht zu düster und unheimlich wäre, um einen entsprechenden Concerteindruck zu machen. So muß man allerdings bei der Ouvertüre zum „Tannhäuser" stehen bleiben, die bei vollendeter Aufführung aber auch als die glänzendste, prächtigste, schwunghafteste und effectvollste aller modernen Ouvertüren erscheinen wird, und dabei zugleich das Paradepferd eines tüchtigen Orchesters abgeben kann. Neben diesen Ouvertüren giebt es nur noch eine zum „Faust", die von W.'s musikalischen Freunden sehr hoch gehalten wird und früher auch in Dresden im Concert zur Aufführung gelangt ist. Eine vollendete Aufführung der Tannhäuser-Ouvertüre nun aber dürfte selbst dem allertüchtigsten Orchester ohne mindestens fünf der sorgfältigsten Proben nicht möglich sein, und namentlich verlangt die angemessene Ausführung der Violinfiguren am Schlusse neben einer bedeutenden Finger- und Bogenfertigkeit die genaueste Bekanntschaft mit diesem Theile und seiner harmonischen Unterlage — eine Bekanntschaft, die nur durch ein zwanzig- bis dreißigmaliges Durchspielen der außerordentlich schwierigen Passagen und ein wenigstens zehnmaliges Hören gewisser modulatorischer Gänge erreicht werden kann. Ich spreche hier aus Erfahrung. — Nächstdem erfordert alle Orchestermusik W.'s ein sehr stark besetztes Saitenchor und einen großen Raum. Die nöthige Orchesterbesetzung ist durch die Art seiner Instrumentation bedingt: in Dresden gab man den Tannhäuser mit 24 Violinen, 8 Bratschen, 7 Violoncells und 5 Contrabässen, und in Bezug auf Tonstärke werden die Bogeninstrumentisten der Dresdner Kapelle nirgends übertroffen. Eine solche Anzahl aber war nöthig, um einem Messingchore von 4 Hörnern, 3 Trompeten, 3 Posaunen und einer Baßtuba das Gleichgewicht zu halten. In Weimar ist das Saitenchor zu schwach besetzt: daher tritt in den Kraftstellen das Messing zu unverhältnißmäßig hervor; das Theater aber ist dort zu klein, sowohl für das verwendete Messingchor, als auch für ein vollkommen verhältnißmäßig besetztes Orchester. — Es ist aber noch nicht einmal genug mit der Forderung eines großen Raumes für die W.'sche Opernmusik: sie klingt in der That nur in einem Theater, wie sie soll, und verliert in einem Concertsaale, auch wenn dieser groß genug ist. Hier wird man wahrscheinlich geneigt sein, mich der Uebertreibung zu beschuldigen. Wer aber irgend einmal vom Parterre, dem Amphitheater oder den Logen des Dresdner Theaters aus die Tannhäuser-Ouvertüre gehört hat, der wird mir sofort beistimmen, wenn ich ihn ersuche, sich in den tieferen Zuhörerraum eines Concertsaales versetzt zu denken. Zumal in Bezug auf den mehrerwähnten Schluß dieser Ouvertüre ist es ein gar gewaltiger Unterschied, ob die die Choralmelodie führenden Messinginstrumente einen Flügel des Orchesters einnehmen, und diese so sich mehr von den Figuren der im übrigen Orchesterraum vertheilten Violinen absondert, oder ob die Posaunen mitten in die übrigen Instrumente hinein blasen; ebenfalls, ob die Töne des Orchesters zu dem Zuhörer hinaufsteigen oder ob er unter ihren Schallstrahlen seinen Platz hat. — Im Interesse der Zuhörer nun aber ist bei einer Aufführung der Tannhäuser-Ouvertüre im Concert die Andeutung ihres Inhaltes durch ein kurzes Programm unbedingt zu wünschen und zu empfehlen. Dieses Programm muß die Hauptidee des Dramas und der Ouvertüre nennen, die Introduction der letzteren als den „Choral der Pilger", den Haupttheil des Allegro als die „Venusbergmusik" und den Schluß desselben als die siegreiche „Wiederkehr des Chorals" bezeichnen. Eben so nothwendig ist aber auch noch eine etwas nähere Beschreibung von der Bedeutung und Natur des Venusberges: in der Partitur, im Clavierauszuge und im Textbuche des „Tannhäuser" findet man das nöthige Material zu einer solchen Beschreibung.

Im Allgemeinen wird es immer eine mißliche Sache bleiben, W.'sche Opernmusik im Concerte aufzuführen: — ich meine hier nicht blos Instrumentalstücke. Einen der schlagendsten Beweise für diese Behauptung führe ich noch an: Vor einigen Jahren feierte die Hofkapelle zu Dresden den Tag ihres 300-jährigen Bestehens durch ein großes Concert, dessen Programm nur Compositionen der berühmtesten ihrer Kapellmeister nach chronologischer Ordnung enthielt. Den Beschluß mußte eine Composition W.'s machen: er hatte die letzte Scene des ersten Actes aus seiner damals eben beendigten Oper „Lohengrin" gewählt. Die Musiker und das Publikum schüttelten die Köpfe dazu. Bei der ersten Aufführung des Lohengrin in Weimar war es nun aber gerade dieser Schluß des ersten Actes, welcher einen erstaunlichen Eindruck machte und die Zuhörer zu den lebhaftesten Beifallsbezeigungen hinriß.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

M. G. Fischer's Classische Orgel-Compositionen zum Studium und zum Gebrauch beim öffentlichen Gottes-

dienste. — Erfurt u. Leipzig, G. W. Körner. Neue, schöne, correcte und einzige Gesammt-Ausgabe. — Op. 15: 24 Orgelstücke durch alle Dur- und Molltonarten, allen angehenden Orgelspielern gewidmet und zum fleißigen Studium empfohlen. Siebentes Werk für die Orgel.

Vorliegende Orgelstücke erschienen zuerst bei Breitkopf und Härtel in Leipzig unter dem mit den obigen Worten beginnenden Titel: „24 Orgelstücke" u. s. w. Wenn der Verf. sie vor beinahe einem halben Jahrhundert allen angehenden Orgelspielern widmete, so hat wahrlich die Zeit seine Erwartungen nicht getäuscht, denn diese Compositionen sind seitdem jedem Orgelspieler bekannt und werth geworden. Wenn der Verf. sie zum fleißigen Studium empfahl, so nahm er hierzu Veranlassung theils wegen der schulgerechten Uebung in allen Dur- und Molltonarten (wofür leider noch bis jetzt zu wenig für Clavier und Orgel gegeben ist), theils wegen der anderweiten technischen Schwierigkeiten, welche dem Schüler zu überwinden geboten werden. Was man aber aus Liebe thut, das thut man auch gern, und durch die höchst geistreichen wie zugleich gemüthvollen Compositionen muß der Schüler sich lebhaft angezogen und geneigt fühlen, die vorkommenden Schwierigkeiten zu überwinden. So ist es auch dem Ref. mit diesen Sachen einst ergangen, als er sie kennen lernte. Gäbe es doch überhaupt recht viel solcher Werke, so würde auch der Unterricht bedeutend erleichtert und gehoben werden, und der Schüler statt Zwang und Qual für einen zu erstrebenden Kunstgewinn, den er oft nicht erkennt oder auch nicht liebt, in seiner Kunstaufgabe eine mehr geistige Lust und ein lebhaftes Interesse empfinden, die das Schwierige leicht, oder doch wenigstens erreichbar erscheinen lassen. Für den Orgelcomponisten endlich sind diese Sachen wahrhafte Kunstmodelle sowohl hinsichtlich der thematischen Bearbeitung als auch ihres höchst gemüthlichen Ausdruckes, wozu außer vielen Nummern in Moll insbesondere Fis-Dur und zunächst Des-Dur mit seinem Zwiegespräch von Tenor und Baß hervorzuheben sind. Außer dem schönen, deutlichen Notenstich würde auch diesmal ganz und gar die Correctheit gelobt werden müssen, wenn der Vergleich zwischen der alten und neuen Ausgabe nicht auch die sämmtlichen alten Bekannten — nämlich Druckfehler — herausgestellt hätte, die hier mit großer Gewissenhaftigkeit wieder in's Leben gerufen scheinen. Unter diesen ist anzuführen: E-Moll, 8ter Tact vom Ende, muß die erste Note im Baß ein Viertel sein; — G-Dur, Zeile 12, muß das c im Discant ein ♮ bekommen; — A-Dur, Tact 2, muß das vierte Viertel cis im Baß in zwei Achtel cis h verwandelt werden. Das Uebrige ist leichter bemerkbar.

Dessau. Louis Kindscher.

Concertmusik.

Arrangements.

Th. Gouvy, Op. 12. Symphonie Nr. 2 à grand Orchestre. Arrangée pour le Piano à 4 mains. — **Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.**

Diese Symphonie ist in einem der Leipziger Abonnementconcerte der vorjährigen Saison und neuerdings in einem der philharmonischen Concerte zu Paris, an beiden Orten mit wohlverdientem Beifall, aufgeführt worden. Sie ist ein Werk mit frischen, ungesuchten Melodien, einem äußerst scharf ausgeprägten Rhythmus, und einer pikanten und geschickten Orchestration, ähnlich in mancher Beziehung den derartigen Erzeugnissen Felicien David's. Der französische Nationaltypus verleugnet sich in keinem Tacte, und das ist es eben, was dieser Symphonie einen so eigenthümlichen Reiz verleiht. Am wenigsten hat uns der letzte Satz angesprochen; wenn derselbe auch nicht uninteressante Motive enthält, so tritt er doch gegen die ersten drei Abtheilungen etwas in den Schatten. — Das vorliegende, vom Componisten selbst besorgte vierhändige Arrangement ist gut und leicht zu spielen. Wir machen Orchesterdirectoren und Freunde von dergleichen graciöser, aber nicht leichtfertiger, Musik auf dieses hübsche Werk aufmerksam.

Wilhelmine Clauß in Paris.

An Avé-Lallemant in Hamburg.

Das Erscheinen und die Geschicke der von Deutschland uns so warm empfohlenen jungen Künstlerin in hiesiger Stadt, haben zu große Theilnahme erregt, als daß es dem Bericht darüber nicht vergönnt sein sollte, größere Theilnahme noch in der Heimath voraussetzend, ins Einzelne und Ausführliche zu gehen. Den fernen Freunden wird eine solche Mittheilung willkommen sein. Sie möge Allen zur Kunde kommen, deren spätere Anfragen einzeln unmöglich genügt werden könnten, und sei zunächst an Sie gerichtet, lieber Avé, der Sie, vermöge Ihrer früheren Mittheilungen voll künstlerischer Begeisterung und fast väterlicher Sorge für das im Ausflug nach der Fremde begriffene liebe Kind, zunächst auch ein Anrecht darauf haben.

Wohl selten boten sich hier in Paris einer fremden jungen Künstlerin unter dem Zusammentreffen günstiger Umstände so glänzende Aussichten dar, als das mit Wilhelmine Clauß der Fall war. Sie brachte einen in hiesigen Blättern bereits rühmlich erwähnten Namen mit, und treffliche Empfehlungen an angesehene, in mehrfacher Hinsicht einflußreiche Männer und Frauen, und besser als das Alles, Ihre ungewöhnliche künstlerische Begabung und liebenswürdige Persönlichkeit. Auch ging alles gleich von Haus aus, abgesehen von den Schwierigkeiten, womit hier alles verbunden ist, und den Anstrengungen, mit welchen alles erkauft werden muß, alles nach Wunsch, wenigstens alles was Anbahnung eines öffentlichen Auftretens betraf, obwohl beide Frauen, Mutter und Tochter, von einer namenlosen Angst befallen wurden bei der bloßen Vorstellung eines schlimmen Ausganges des gewagten, über ihre ganze Zukunft, wie sie sagten, entscheidenden Unternehmens. Die Reisemühen, der Aufenthalt in der großen geräuschvollen Stadt, die ungewohnte Lebensart, vielleicht auch trotz aller Besuche, das Gefühl des Verlassenseins, der Oede in der Fremde: — das alles zusammen mochte jenen fortwährenden Zustand nervöser Aufregung erzeugt haben, der sich bei der geringsten Veranlassung oder vielmehr ohne allen Anlaß gleichsam durch Gemüthserzitterungen zu erkennen gab und durch Thränen sich entlud.

Allmählig indeß wußte der ermunternde Zuspruch der Freunde die Gemüther zu beruhigen und das heitere Selbstvertrauen darin zu erwecken, wozu Erard und Berlioz, nachdem sie ihnen vorgespielt, nicht wenig beitrugen, Ersterer durch Zusendung eines seiner guten Flügel, Letzterer durch die Aufforderung im bevorstehenden philharmonischen Concert ein Stück vorzutragen, womit ein guter Anfang gemacht war. War doch auch das erste Auftreten in Privatcirkeln, namentlich bei der Gräfin Rossi, Mad. Viardot und Frau Ungher-Sabatier, gleich ein in hohem Grade ermuthigendes gewesen, dienend zu rascher Verbreitung des Rufs der gepriesenen Künstlerin. Dazu kamen anregend für das Publikum, die beiden kurzen aber pikanten Erwähnungen derselben in „Debats" u. „L'Ordre." In „Debats" schloß Berlioz in seiner spirituellen Weise mit den Worten: „er wolle sich alles dessen, was das Gerücht der jungen Pianistin nachrühme, enthalten, um nicht in den Verdacht zu gerathen, es sei mit der Locksprache auf eine Empfehlung des Concerts abgesehen." Scudo, der spezielle Gegner der Berlioz'schen Kunstrichtung, erklärte in „L'Ordre", er werde diesmal seine paar Franken daran wenden, das philharmonische Concert zu besuchen, wohlverstanden nicht um die widerwärtige Musik des Berlioz zu hören, sondern einzig und allein um sich aus eigner Anschauung Rechenschaft abzulegen, von dem Werth oder Unwerth aller begeisterten Berichte, die ihm über das Talent der Frl. Clauß zu Ohren gekommen.

Am 25ten Februar im vierten Abonnementconcert, im Saale der St. Cecile, trat Wilhelmine Clauß zum ersten Mal auf vor einem pariser Publikum!

Wie bisher sich alles glücklich gefügt, so trat auch hier unerwartet ein günstiger Zufall ein. Denn Vera, die zweimal singen sollte, ließ sich Unwohlseins halber entschuldigen; als Berlioz vortrat und verkündete, daß Mad. Viardot und Frl. Clauß die Ausfüllung der Lücke übernommen, ward diese Anzeige mit lebhaftem Beifall begrüßt. Die Pianistin, der ein brillantes Bravourstück angerathen worden war, konnte nun außer dem gewählten Wilmers'schen auch mit einem klassischen Werke hervortreten und in beiden Gattungen ihre Befähigung berühren. Sie trug Andante und Finale aus Beethovens E-Moll-Sonate vor, ersteres mit schönem Gefühl, letzteres in energischem Tempo, mit Kraft und Ausdauer und namentlich eine Präcision der linken Hand, die Bewunderung erregte. Der Erfolg war ein entscheidender. Drei Mal hinter einander mußte sie unter anhaltendem Beifall hervortreten und den gezollten Dank in Empfang nehmen. Wenig Tage darauf ward ihr in einem andern Concerte, das sie unterstützte, gleiche Anerkennung. Im Ausschuß der Conservatoirgesellschaft trug der als Mensch und Künstler gleich geachtete Philipp de Cüvillon, Schriftführer des Comité, nachdem sie ihm Beethoven und Scarlatti vorgespielt, darauf an, Frl. Clauß zur Mitwirkung in einem der nächsten Conservatoirconcerte aufzufordern. Die bedeutendsten Clavirrspieler sprachen sich günstig über sie aus, auch Stephan Heller, auf dessen Urtheil sie besonders großes Gewicht legte.

Bei der Stellung, die sie in der hiesigen Künstlerwelt einzunehmen begann, eröffnete sich der Wilhelmine, oder der Minnerl, wie sie die Mutter nannte, nunmehr die Möglichkeit zur Veranstaltung eines selbstständigen großen Concerts, und zwar mit jedem Tage unter glänzenderen Aussichten. Karl Reinecke's Begeisterung für Schumann theilend, fühlte sie den Drang, den deutschen Meister hier einzuführen, und jenes Concert, das sie, nicht ohne auf Widerspruch zu stoßen, doch mit Glück in Frankfurt durchgesetzt, auch hier zur Anerkennung zu bringen. Doch daran war nicht zu denken, das Wagniß ward ihr abgerathen. „In ganz Paris giebt es nur zwei Menschen, die Schumann anders kennen als nur den Namen nach," hatte der hiesige Verleger Schumann'scher Werke, Richault, zu Stephan Heller gesagt: „Sie und Alkan."

Ein lieber Mensch und theurer Freund, an wel-

chem die Frauen ein Schreiben aus geistreicher weiblicher Feder brachten, Baron Alexander von H. wußte auch diesmal wieder die bezeichnende, höchst treffende Anrede, womit er anhub, wahr zu machen und war ihnen der „hochherzige Freund rathloser hilfsbedürftiger Fremden in Paris," noch ehe ihm Brief und Aufforderung dazu geworden. Gleich bereitwillig zeigte sich ein Anderer. Dr. Joseph Bacher aus Wien, der sich hier aufhielt zur Vermittelung eines Vertrages zwischen Oestreich und Frankreich zur Sicherstellung des geistigen Eigenthums, machte es sich zur Freude den liebenswürdigen Landsmänninnen überall den Zutritt zu erleichtern, und sie auf den Gang durch die pariser höhere Welt als Kavalier zu begleiten, in die Kreise der dreifachen Aristokratie des Adels des Geldes und des Geistes, in welchen er vermöge seiner Verbindungen, seiner unabhängigen Stellung und seiner ehrenvollen uneigennützigen Wirksamkeit Ansehen genoß. Auch hatte er unter Beistand des Musikverlegers Herr Brandus die Einrichtung des Concerts übernommen und es ging damit über alle Erwartungen gut. Frau Gräfin Rossi, Mad. Viardot, Mad. Ugalde, die Rachel, Roger sagten ihre Mitwirkung zu. Die Benefiziantin sollte mit dem Programmentwurf überrascht werden und das Concert am 5ten April stattfinden. Es ward von der Elite der hiesigen Künstlerwelt unterstützt und versprach in jeder Beziehung eins der glänzendsten Concerte zu werden, die Paris seit langer Zeit erlebt.

So standen die Dinge, als Mad. Clauß, die seit geraumer Zeit leidend gewesen, was eine Unterbrechung in dem so fördernden Besuch der Privatsoiréen herbeiführte, plötzlich ernstlich erkrankte. Ein skirrhöses Uebel, das rasch um sich griff, richtete furchtbare Verwüstungen an, und ein bedenklicher Zustand trat ein. Die Tochter mußte von der Mutter getrennt werden, und ward von der trefflichen Frau Ungher-Sabatier, welche mit herzigster Sorge und ausdauerndster Aufopferung Tag und Nacht Pflegerin am Krankenbette war, in's Haus genommen. Am Mittwoch (26sten März) hatten die herbeigerufenen Aerzte die Leidende aufgegeben, spät Abends indeß stellte sich Besserung ein. Nur eine vorübergehende Hoffnung; das Uebel hatte zu gewaltig um sich gegriffen. Welch ein Jammerbild auf dem Sterbebette, diese vor Kurzem noch so jugendlich frische, heitere, lebendige Frau! Am Dienstag den 1sten April hatte sie ausgelitten. „Ach! mein arm Mütterl!" rief das „Minerl" aufschluchzend, als ich sie zum ersten Male wieder sah, und warf sich in bitteren Thränen ausbrechend an meine Brust .....

Elisabeth Clauß, geb. v. Schäffer, hatte ihr 42stes Lebensjahr erreicht. Gestern, Freitag, ward sie nach vollzogenem Seelenamt in der Kirche St. Roch unter Geleit der Freunde auf dem Gottesacker Montmartre bestattet. Diesen Morgen reiste die Tochter mit der Familie Ungher-Sabatier nach Chateau Latour de Farges ab, nach dem im südlichen Frankreich gelegenen Sommersitz dieser Letzteren, wo das milde Klima, die schöne Natur und die Pflege ihrer liebevollen Umgebung hoffentlich ihrem Schmerz Linderung und Trost in das erschütterte Gemüth bringen werden. Sie nimmt als schmerzlich theures Andenken das Bild der Verstorbenen mit, deren Züge Hr. Sabatier am Leichenbette in flüchtiger, aber geistreicher Skizze festhielt. Die ihr von A. v. H. beim Abschied überreichten Blumen wurden ihrem ausgesprochenen Wunsche gemäß gleich nach dem letzten Abschiedsgruß hinausgebracht auf der Mutter Grab.

Paris, am 5ten April. Aug. Gathy.

Leipziger Musikleben.

„Heimkehr aus der Fremde", Liederspiel von Mendelssohn.
„Ein Abenteuer Carl's II.", komische Oper von J. Hoven.

Am 10ten April kamen diese beiden Operetten neben dem sehr gelungenen Lustspiele „die Eifersüchtigen" von R. Benedix zum Besten des Theaterpensionsfonds hier zum ersten Male zur Aufführung. Das Süjet des Mendelssohn'schen Liederspieles bietet nichts Besonderes dar, es ist eine ganz gewöhnliche, schon sehr oft dagewesene Geschichte. Ein Dorfschulze feiert sein funfzigjähriges Dienstjubiläum, und beklagt einen Sohn, der vor sechs Jahren unter das Militär gegangen ist und natürlich auch eine Geliebte zurückgelassen hat. Dieser Sohn kommt aber schon am Vorabende des Festes als reisender Musikant zurück, wird aber von Niemandem erkannt, als von seiner Geliebten; am nächsten Morgen erscheint er in seiner wahren Gestalt als Officier. Eine ganz unwesentliche Figur ist der Krämer Kauz, der nur da zu sein scheint, um die lustige Person abzugeben oder dem an sich matten Ganzen etwas mehr Leben zu verleihen, welcher Zweck aber nur theilweise erreicht wird. Eine interessante und wirklich dramatische Scene ist die der beiden falschen Nachtwächter, nur hätte auch diese einen bei weitem komischeren Effect gemacht, wenn der wirkliche, stets betrunkene Nachtwächter noch dazu gekommen wäre. — Die äußerst ansprechende, treffliche Musik ist eines besseren Stoffes würdig. Der Com-

ponist ist hier so recht in seinem Elemente: er schildert in herzlichen und sinnigen Tönen das einfache und gemüthliche Landleben — man fühlt sich angenehm berührt von dieser durchaus einfachen und edlen Musik. Die Ouvertüre giebt ein schönes Bild des Ganzen, und verräth in jedem Tacte die Feder, aus der sie geflossen. Neben dem Gemüthvollen ist auch das Komische trefflich gelungen, und besonders zeichnet sich hierin die kleine Arie des Krämers Kauz, so wie die schon erwähnte Nachtwächterscene aus. Die Behandlung des Orchesters ist äußerst originell und pikant, ohne daß dasselbe aber das Interesse von dem, was auf der Bühne vorgeht, abzieht. Ein reicher Schatz schöner Musik ist in diesem Liederspiele niedergelegt, und wir zweifeln nicht, daß die volksthümlichen, niedlichen Melodien bald allgemeine Beliebtheit erlangen werden, wenn auch das Stück selbst vermöge des zu wenig interessanten Süjets sich nicht lange auf dem Theater halten kann. Die Darstellung durch Frau Günther-Bachmann (Lisbeth), Frl. Buck (des Schulzen Frau), so wie durch die Herren Widemann (Herrmann), Behr (Kauz) und Steinbeck (Schulze) war gut, nur hätten wir gewünscht, daß Hr. Behr seine ohnedem schon carrikirte Partie etwas weniger outrirt hätte.

Die einactige Hoven'sche Operette — „Ein Abenteuer Carl's II.", Text nach dem Französischen von Mosenthal — verlor sehr durch das vorhergegangene vortrefflich gegebene Lustspiel von R. Benedix. Die Exposition der Operette ist viel zu weit ausgesponnen; es dauert sehr lange, ehe man trotz der vielen Dialoge und Gesangsnummern erfährt, um was es sich eigentlich handelt. Das Süjet selbst ist nicht ohne Interesse, und es wäre zu wünschen gewesen, daß Scribe oder St. Georges dasselbe bearbeitet hätten: diese würden gewiß ein sehr nettes Libretto daraus gemacht haben. Die Musik ist gefällig, leicht und auch mit Geschick instrumentirt, nur Schade, daß sie zu wenig neu ist: man wird unwillkürlich an alle mögliche Componisten erinnert, von Beethoven bis zu Hrn. v. Flotow hinab; am häufigsten begegneten uns aber als alte Bekannte Auber und Donizetti. Die Darstellung auch dieses Stückes war in Allem, auch in den kleineren Partien, gelungen.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Frl. Bertha Johannsen aus Copenhagen, die während der Saison von 1849 bis 1850 in einem der Leipziger Abonnementconcerte mit vielem Erfolg auftrat, hat in Rotterdam Enthusiasmus erregt.

Frau Saloman-Nissen hat kürzlich die russischen Ostseeprovinzen bereist und dort so viel Beifall und Silberrubel geärntet, wie seit der Sontag und Lißt kein anderer Künstler.

In der letzten Saison concertirten in Petersburg folgende Künstler: Frau Saloman-Nissen, Schulhoff, Henri und Joseph Wienawski (Violine und Pianoforte), die Pianisten Shiff und Rubinstein.

Vieuxtemps befindet sich gegenwärtig in Warschau und wird von da nach Berlin gehen.

Musikfeste, Aufführungen. Am 19ten März gab man in Groß-Glogau Fr. Schneiders Weltgericht.

In Petersburg ward am 1/13ten März Mendelssohns Elias mit großen Erfolge aufgeführt.

Ebendaselbst gab der philharmonische Verein desselben Componisten Musik zur Athalia.

Vermischtes.

In Berlin gab man kürzlich neu einstudirt Spontini's Cortez. Auch in Breslau wird diese Oper mit neuen Decorationen binnen Kurzem in Scene gehen.

Die mißliebige und staatsgefährliche „Stumme von Portici" ist nun auch an der königl. Bühne in Berlin verboten.

In Dresden werden nächstens Flotow's Großfürstin und Adam's Giralda als Neuigkeiten erscheinen.

Im k. k. Hofoperntheater nächst dem Kärnthnerthor wird A. Thomas' Oper: „Ein Sommernachtstraum" einstudirt.

Der Pianist Rubinstein hat eine russische National-Oper geschrieben, die nächstens in Petersburg zur Aufführung kommen wird.

Die Sängerin Spatzer-Gentiluomo ist von den Wiener Geschworenen von der Anklage des an einem serbischen Bischoff verübten Diebstahls freigesprochen worden.

Die „Illustrirte" Zeitung vom 12ten April d. J. (Nr. 406) enthält einen sehr ausführlichen und lesenswerthen Artikel über „Richard Wagner's Lohengrin", mitgetheilt von Dr. Franz Liszt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. | № 17. | Den 25. April 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Betrachtungen und Kritiken
über einige Producte der musikalischen Literatur im Jahre 1850.

Von Heinrich Norden.

Zweiter Artikel.*)

Während sich der Männergesang einer allgemeinen Pflege erfreut und seine Literatur fast täglich durch neue Schöpfungen bereichert wird, liegt eine andere Gesanggattung fast gänzlich darnieder. Die Kirche, welche die Kunst mit Liebe groß gezogen, ist jetzt verlassen von der Sängerschaar, die in erhebenden und ergreifenden Weisen die Gefühle der Andacht, der Ehrfurcht, des Dankes und der schmerzlichen Zerknirschung ausdrückte und erweckte; sie ist aus den ehrwürdigen kirchlichen Mauern hinausgezogen in die weite Natur, singt Welt- und Buhllieder bei tollen Gelagen, reizt an zu bacchantischer Lust, bejubelt sich selbst, und ist ihr eigener Gott geworden! So ungefähr könnte einer unserer modernen Frommen sagen, der den Wein zum Weggießen und die Theater zum Abbrennen geschaffen glaubt. Wir, die wir uns freuen, daß wir nicht immer die Büßermiene tragen müssen und daß der Gesang an Gottes freie Sonne gekommen, können dennoch bedauern, daß er seiner alma mater so ganz vergessen, die ihn Jahrhunderte lang pflegte, wenn sie auch dem göttlichen Kinde nicht immer die angestrebte Freiheit bewilligen wollte. Denn wer auch nicht befangen sein mag in der christlichen Mythologie, wer frei ist von Orthodoxie und Pietismus, und der Vernunft in Religionssachen großes Recht einräumt: nimmer wird er leugnen, daß die Kunst, namentlich die des Gesanges, ihren wahrhaft fruchtbaren Keim in dem religiösen Gefühlsboden zu suchen hat, daß sie auf ihm sich zur schönsten Blüthe emporhebt. Die Geschichte, das 16te und 17te Jahrhundert beweisen es.

Aber nicht alle Zeiten sind allen Geisteserzeugnissen gleich günstig; wir sehen heute eine Gleichgültigkeit für kirchliches Leben und kirchliche Interessen, die keine dahin gehörige Kunstschöpfungen von nachhaltigem Eindruck aufkommen lassen, und das muß wohl an dem kirchlichen Leben selbst liegen. Denn möchten wir im Ernst behaupten: das religiöse Gefühl sei gar nicht mehr vorhanden? das würde uns sammt und sonders zu Atheisten machen. So sehr der menschliche Geist nach dem Ideale strebt, eben so sehr wünscht er es auch verwirklicht; er will durch das Concrete eben die Gewißheit, daß seine Abstraction keine leere war. Eben so muß auch das innere religiöse Leben eine Aeußerung haben, die, so lange wir Menschen bleiben, unter irgend einem Symbol oder Banner geschehen muß; sie vereinigt uns zu einer kirchlichen Genossenschaft und zu einem Cultus.

*) S. Band 3, Nr. 51 u. 52.

Wir können uns nicht, wie das Manche meinen, mit dem bloßen philosophischen Gedanken begnügen; wir verlieren dabei eben so viel wie der Kosmopolit, der sein Vaterland aufgiebt. Wer will es nun aussprechen das Zauberwort, welches die starren Felsen des Indifferentismus öffnet, damit wir Alle hineinziehen in die nur geahnte Wunderwelt, und anstimmen und singen: Herr Gott, dich loben wir! — Dazu gehört freilich eine Katastrophe wie zur Reformationszeit. Dann wird man sagen: der neue Geist sei von selbst erschienen, aus der Menge heraus, gewaltig und unaufhaltsam. Das ist die Zeit des Künstlers, und er wird nicht auf sich warten lassen, so wenig wie Seb. Bach ausbleiben konnte.

Was die Gegenwart versagt und verbietet, nimmt man aus der Vergangenheit; deshalb sind die Kunstschätze der kirchlichen Musik schon seit Jahren von Einzelnen nicht unbeachtet geblieben Wer kennt u. a. nicht die Sammlungen „alter evangelischer Choräle nach ihren Quellen dargestellt" von Becker und Billroth, v. Tucher, Layritz; die Aufsätze von v. Winterfeldt, namentlich dessen Geschichte des evangelischen Choralgesanges? Auch der Streit über Belebung und Wiedereinführung dieser alten rhythmischen Choräle ist schon seit Jahren geführt worden und doch nicht zum genügenden Abschluß gekommen. Der übertriebene Purismus des 18ten Jahrhunderts hat die ursprüngliche Choralform — genau genommen, die Figuralform — gänzlich verwischt, und so sehr übte das Hergebrachte unseres blos accentirenden Chorals seine Gewalt, daß selbst Männer wie Fink die Fermaten am Ende jeder Verszeile nicht missen mochten, trotz der Zerrissenheit und Undeutlichkeit, die durch das übermäßige Aushalten in den Sinn und in das Verständniß kamen; so sehr hatte das Gewohnte selbst die Aesthetik überwunden, daß man die Ansicht aussprach: nur ein in gleichmäßigen Tönen getragener Gesang sei der Ausdruck des Erhabenen und Großartigen! Als ob alle Gesänge der evangelischen Kirche nur just dies Erhabene ausdrücken wollten! Z. B.

Herzlich lieb hab' ich dich o Herr,
Ich bitt', wollst sein von mir nicht fern
Mit deiner Güt' und Gnaden.

oder das Ermunterungslied:

Mein Herz sei zufrieden, betrübe dich nicht,
Gedenk', daß zum Besten dir Alles geschicht!

und als ob ferner dies Erhabene und Großartige nun nothwendig in gleichförmiger C-tactiger Bewegung ausgedrückt werden könnte und müßte! Den Lobgesängen:

Lasset uns den Herren preisen, o ihr Christen überall,
Kommet, laßt uns Dank erweisen unserm Gott mit süßem Schall!

von Joh. Schope, 1660,

Nun lob' mein Seel' den Herren,
Was in mir ist, den Namen sein,

von 1540 — und dem Neander'schen Liede von 1680:

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren!

sollte ein Componist nicht auf der Stelle anhören, ja ansehen, daß sie im dreitheiligen Tactmaaß geschrieben werden müßten! Aber der Tripeltact hatte den Frommen des 18ten Jahrhunderts was „Hüpfendes, Springendes und der heiligen Gemeine Unwürdiges". Deshalb wurde zu dieser Zeit das letzte Zeichen eines wahrhaftigen Gesanges ausgemerzt *), und von da an singen wir mit derselben Monotonie und Schwerfälligkeit:

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren.
Nun ruhen alle Wälder.
Ach Gott vom Himmel sieh darein.
Wenn ich einmal soll scheiden.
Laßt uns mit Lust und Freud' aus Glauben singen.

also Lob-, Dank-, Abend-, Buß-, Sterbe- und Auferstehungslieder, Alles in derselben einschläfernden Bewegung. Und warum? Weil die gerade Tactart ohne streng gemessenes Zeitmaaß etwas Großartiges, der Feier der Gottesverehrung Angemesseneres hat" **), und weil im Tripeltact Melodien möglich sind, die allerdings etwas „Hüpfendes" an sich haben können.

Es ist bedauerlich, solche Gründe zu hören, von mancher Seite sogar, wo für die Kunst Wahrheit als Erstes und Letztes gepredigt wird. Wo bleibt aber bei diesem einförmigen Gemeinegesange die Wahrheit? Darf man denn von jeder Kunstforderung in einem höheren Interesse abstehen? Es ist aber gar nicht wahr, daß das „höhere Interesse" durch eine Barbarei, wie sie sich durch Zerstörung eines Kunstwerkes zeigt, wirklich gefördert werde. Die wahre Kunst ist ja auch die wahre Religion.

Der Streit über Belebung und Wiedereinführung der alten Gesänge ist zu Ende; aber, wie gesagt, zu keinem genügenden Abschluß gekommen. Es konnte auch nicht gut anders sein; man hielt sich zu viel an Aeußerliches. Man hat nicht gewagt auszusprechen, daß die Langeweile durch die jetzige Weise unseres evangelischen Gottesdienstes allerdings nicht unmöglich ist, und daß wir diese durch die schönsten Gesänge nicht dauernd vertreiben können, wenn die Kirche selbst

*) Das letzte Gesangbuch mit dem jetzt verschwundenen Rhythmus erschien 1682.

**) G. W. Fink.

sich nicht von innen heraus anders gestaltet. Zweitens ist die Einführung des alten Kirchenliedes doch wohl nur durch einen besonderen Chor- und Gemeinegesang möglich *), und wo haben wir diesen Chor? Früher, wo noch nicht diese vielen Männergesang- und Singvereine bestanden, freute sich Klein und Groß, an Sonn- und Festtagen in den Kirchenchor zu treten, und übte fleißig in der Woche ein. Heute hält es in den meisten Städten schwer, bei außergewöhnlichen Gelegenheiten von den verschiedenen Vereinen so viele Stimmen zu erhalten, daß eine Motette oder ein vierstimmiger Choral vorgetragen werden könnte. Es muß also ein Chor geschaffen werden; der kostet Geld für Sänger, Musikdirector u. s. w., und die evangelischen Kirchen haben kein Geld übrig oder wollen Nichts dafür ausgeben. Aus der Schule läßt sich — wie Manche meinen — ein solcher Chor nicht nehmen. Der Gesangunterricht wird nur zu oft als ein Appendix betrachtet, und kann auch bei dem Mangel an guten Lehrern, die nur durch größere Honorare als die jetzigen zu erhalten sind, nur ungenügend vorbereiten. — Zuletzt ist man sich gar nicht klar darüber geworden, „was denn eigentlich aus der Blütezeit des kirchlichen Gesanges in die unserige herüberzunehmen sei?" Man kann nicht unbedingt zugeben, daß Alles noch jetzt denselben Werth für uns habe. Nicht für alle Zeiten haben Kunstwerke gleichen Werth; — auch das Schöne muß sterben. Heute, wo unser Tonsystem mit Recht große Wichtigkeit gewonnen, möchte es schwer halten, ein wesentliches Moment jener alten Choräle: die sogenannten griechischen oder Kirchentonarten, beizubehalten, und mit ihrem Aufgeben würde viel Eigenthümliches verloren gehen; selbst der Rhythmus, der in jenen Zeiten trotz seiner vielfach überraschenden und geistreichen Anwendung doch nicht die Ausbildung von heute hatte, würde bedeutende Abänderungen erfahren müssen. Da kommen wir aber in ein Kreuzfeuer. Von der einen Seite will der Historiker Nichts angetastet wissen. Den können wir vielleicht noch abwehren; denn weil wir Nichts in der Vergangenheit umwandeln können, so beruhigt ihn die Geschichte; ist er ferner der rechte Historiker, so muß er dem Zeitgeiste sein Recht zugestehen. Aber von einer anderen Seite ist größere Gefahr zu erwarten. Die streng-gläubige Partei will keinen Buchstaben aufgeben; sie verlangt nicht allein die alte Tonart und den genauen ursprünglichen Rhythmus bei den Chorälen, sondern auch die alte Poesie ohne Abänderung. Der Künstler denkt anders. Er sieht die alte Kirchenmusik allerdings als den Ausdruck eines gottbegeisterten Herzens an, und anerkennt die Wahrheit, mit der sie gegeben ist; aber er nimmt, wo es sich von der Anwendung auf eine neue Zeit handelt, das Schöne, was ihm noch Geltung hat, und läßt das Veraltete zurück. Er sucht also das entgegengesetzte Verfahren anzuwenden. Die Frage um Wiedereinführung der alten Lieder und Gesänge ist demnach von dem musikalischen und künstlerischen Standpunkte auf ein ganz anderes Feld übergegangen, und wir Musiker haben uns zu bemühen, von Musik und Poesie zu retten, was zu retten ist. Wie wenig es der streng-gläubigen Partei aber um Musik zu thun ist, beweist eine neue Sammlung alter Lieder unter dem Titel:

*) Siehe auch Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied; v. Winterfeld: Ueber Einführung des Gemeine- und Chorgesanges.

Das singende Zion. Eine Sammlung alter geistlicher lieblicher Lieder für zwei Singstimmen eingerichtet mit Clavierbegleitung von Johannes Münch. Erste Sammlung. — Frankfurt a. M., bei H. Zimmer.

Diese Sammlung ist zugeeignet: „Dem großen Zionskönig Jesu Christo, dem König aller Könige und Herrn aller Herren", und in der Vorrede heißt es unter anderem: Daß die Laodicäer und Anti-Christen unserer Tage sich mit den hier erscheinenden Liedern nicht sobald befreunden werden, soll den Herausgeber nicht wundern, noch viel weniger an der etwa gewünschten Fortsetzung nicht hindern.

Damit hat der Herausgeber seinen Standpunkt deutlich genug ausgesprochen. Wer die Lieder in dieser Ausgabe und Bearbeitung nicht mag, ist der Antichrist; wer sich also vor diesem Namen fürchtet, wird sich beeilen müssen, diese Sammlung zu kaufen. Ich habe sie auch gekauft, aber nicht weil ich fürchte, als Laodicäer und Antichrist verschrieen zu werden, sondern aus Interesse an der alten Weise und dem alten Liede unserer Kirche überhaupt.
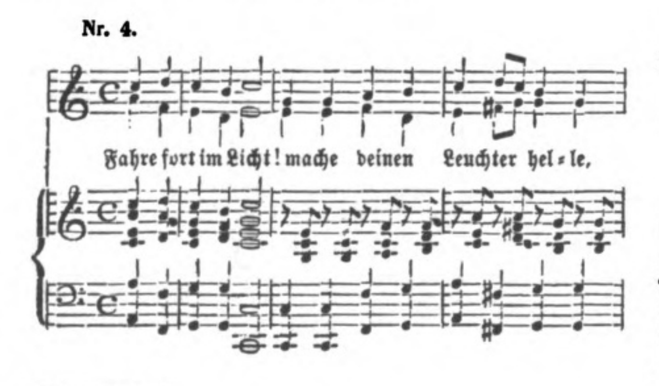
Wir wollen „das singende Zion" 'mal näher ansehen; aber ich werde nicht die gleiche Waffe ergreifen, und Diejenigen verdammen, welche anderer Meinung sind — denn ich respectire auch in religiösen Dingen die persönliche Ueberzeugung — sondern ich werde nur einige andere Ansichten des Hrn. M. widerlegen. Mit Gründen versteht sich.
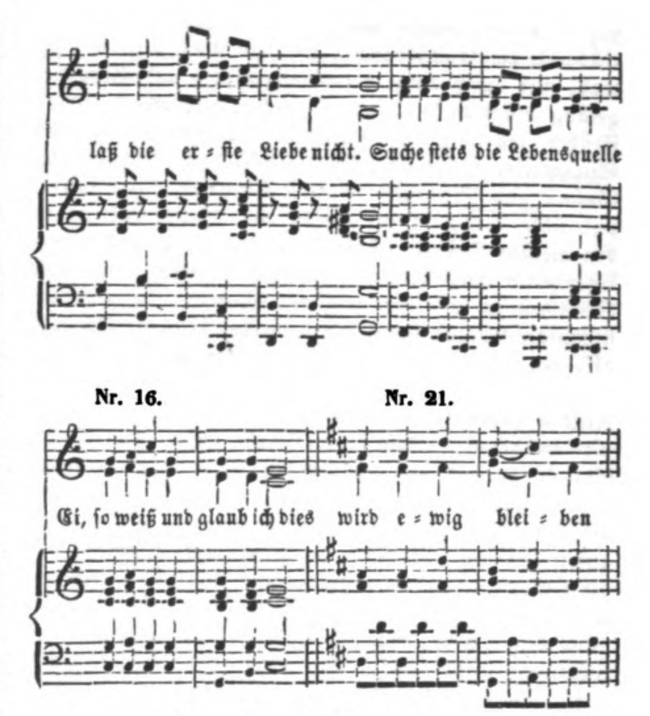
In der Vorrede heißt es nämlich weiter: „Die Lieder sind in ihrem ursprünglichen Rhythmus und Texte wiedergegeben. Man hat es längst als eine himmelschreiende Sünde erkannt, Originalia zum Nachtheil des Verfassers zu ändern. Aendern ist nicht bessern. Nur in der Harmonie der Begleitung ist Aenderung und Wechsel erlaubt. Und diese Erlaubniß hat der Herausgeber im vorliegenden Falle in An-

spruch genommen. Ob zu Aller Zufriedenheit, steht zu bezweifeln, da in dieser Hinsicht der Geschmack ein sehr verschiedener ist. Doch de gustibus non est disputandum! Am stärksten will sich der Herausgeber gegen den Vorwurf verwahrt wissen, als ob er der modernen Richtung allzu sehr Rechnung getragen.“

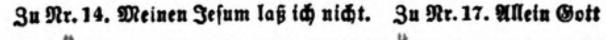
Es ist oft sehr schwer, ja unmöglich, diese Originalia aufzufinden; die meisten Weisen der alten Kirchenlieder sind erst durch die spätere Behandlung werthvoll geworden *). Es würde nun thöricht sein, das Original vorzuziehen, nur weil es *alt* ist. Wenn der Herausgeber sich die bis jetzt erschienenen guten Sammlungen alter Choräle genauer angesehen hätte, so würde er die bessere Lesart mancher Weise und oft zugleich das wahrscheinliche Original gefunden haben, z. B. Allein Gott in der Höh' sei Ehr'. — Aber das nur nebenbei. Die „himmelschreiende Sünde“ ist gegen die Harmonie begangen.
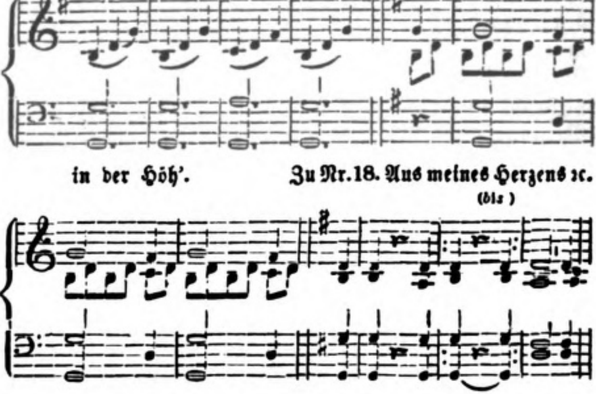
Wenn ein Schüler harmonische Studien bei mir macht, und er antwortet mir auf mein Bedenken über seine Arbeit: de gustibus non est disputandum! so werde ich ihn einfach entlassen, und ihn bitten, sich einen anderen Lehrer zu suchen, der Schülerfreiheiten und -ansichten besser zu schätzen weiß. Es giebt bei jeder Disciplin zuerst etwas ganz Anderes als den Geschmack, und das ist die genaueste Befolgung der gegebenen und entwickelten Grundsätze und Regeln. Wer nicht zeichnen kann, sollte nicht malen wollen, und wer keine Harmonie zu behandeln versteht, sollte nicht Liedersammlungen herausgeben. Aendern ist nicht bessern, — die Wahrheit ist gar nicht zu bezweifeln, sie schlägt aber den Herausgeber selbst. Die ganze Arbeit nämlich ist *dilettantisch* und deshalb auch für den angestrebten Zweck *unpassend*. Man sehe folgende harmonische Behandlung:





welche gegen die allerersten Regeln der Harmonielehre verstößt, und die sich ähnlich leicht bei vielen Nummern zeigen ließe; Ungewandtheit findet sich auf jeder Seite. Von anderen Verstößen gegen Stimmführung und Modulation wollen wir ganz schweigen. *Unpassend* sind für kirchliche Lieder Begleitungen, die selbst in unserer modernen und profanen Musik schon in Verruf gekommen sind.





Und nun liest man in der Vorrede: „Am stärksten will sich der Herausgeber gegen den Vorwurf verwahrt wissen, als ob er der modernen Richtung allzu sehr

*) Sänger und Setzer waren bekanntlich verschiedene Personen.

Rechnung getragen.“ In der Ahnung seiner Unfähigkeit spricht der Herausgeber: de gustibus u. s. w. Ja wohl ist darüber zu streiten, und man muß darüber streiten mit Denen, welche ihrer Stellung nach durch ihre ganz verkehrte Anwendung des Wortes über den subjectiven Geschmack viel Unheil anrichten können. Ich liebe die Musik viel zu sehr, als daß ich sie so dilettantisch und mit solcher Anmaßung behandelt sehen möchte; ich liebe diese alte kirchliche Musik insbesondere so sehr, daß ich Leute, die man noch dazu bekehren könnte, durch eine solche schülerhafte Behandlung nicht abgeschreckt sehen will.

Da die Texte nicht emendirt sind, wo es nöthig gewesen wäre, so bekommen wir folgende Poesie des 17ten Jahrhunderts:

1. Jesu, komm doch selbst zu mir, und verbleibe für und für; komm doch, werther Seelenfreund, Liebster, den mein Herze meint.

4. Aller Engel Glanz und Pracht, und was ihnen Freude macht, ist mir. süßer Seelenkuß, ohne dich Nichts als Verdruß.

7. Dich alleine, Gottes Sohn, heiß ich meine Kron' und Lohn; du für mich verwundtes Lamm, bist allein mein Bräutigam.

8. O so komm denn, süßes Herz, und vermindre meinen Schmerz; denn ich schreie für und für: Jesu, Jesu, komm zu mir!

von Silesius.

1. Seelenbräutigam, Jesu, Gotteslamm, habe Dank für deine Liebe, die mich zieht aus reinem Triebe von dem Sündenschlamm, Jesu, Gotteslamm.

2. Deine Liebesglut stärket Muth und Blut. Wenn du freundlich mich anblickest und an deine Brust mich drückest, macht mich wohlgemuth deine Liebesgluth.

von Ad. Drese.

1. Jesu, meines Herzens Freud', süßer Jesu! Meiner Seele Seligkeit, süßer Jesu! Des Gemüthes Sicherheit, süßer Jesu! Jesu, süßer Jesu!

4. Nichts ist lieblicher als du, liebste Liebe! Nichts ist freundlicher als du, milde Liebe! Auch nichts süßer ist als du, süße Liebe! Jesu, süße Liebe!

von Joh. Flittner.

die bis in ihr Innerstes grob-sinnlich ist; sie versucht die fleischliche Liebe auf das Geistigste zu übertragen, und kann sich natürlich nicht frei davon machen. Es gehört in der That mehr als Naivetät dazu, solche religiös-sentimentale Poesien schön und erquicklich zu finden.

Man kann auch gerade nicht sagen, daß Der seine Lebensaufgabe recht begreife, der in Folgendem seine Herzensmeinung ausgesprochen findet:

1. Welt, packe dich, ich sehne mich nur nach dem Himmel. Denn droben ist Lachen, ist Lieben und Leben: hier unten ist Alles dem Eiteln ergeben.

2. Du Lügnerin, nach deinem Sinn willst du mich richten. Ich folge der Wahrheit zum ewigen Leben, das Jesus, die Wahrheit, den Frommen wird geben.

4. Du blinde Welt, wer's mit dir hält, steigt in die Grube. Ich folge dem Lamme, dem Lichte und Leben, das uns das Lamm Gottes dort oben wird geben.

u. s. w.

Der liebe Gott hat uns zu ganz anderem Zweck in die Welt gesetzt, als sie zu verachten und zu jammern. — Warum hat der Herausgeber nicht Poesien des 16ten Jahrhunderts und besonders aus der Reformationszeit benutzt? Wackernagel hätte ihm die reichste und gehaltvollste Auswahl geboten.

In Summa: Der Herausgeber hat die Melodien nicht nach den besten Quellen, wie v. Winterfeldt, Layriz, Becker und Billroth, gegeben; er hat diese Melodien fehler- und schülerhaft behandelt, und hat dazu zum Theil poesielose Texte geliefert. Möge er nun auch widerlegende Gründe für den ersten und letzten Vorwurf haben — was übrigens zu bezweifeln sein dürfte — der zweite kann ihm von dem Musiker gar nicht erspart werden, und wenn auch die Herausgabe dieser Sammlung ad majorem dei gloriam unternommen ist. Der Musiker kann es durchaus nicht glauben, daß Gott durch eine geschmacklose und verkehrte Anwendung der Harmonie besonders geehrt werde. Der Schreiber Dieses endlich wird mit Vergnügen die in der Vorrede dieses Heftes angekündigte zweite Sammlung in die Hand nehmen, und sie warm empfehlen, wenn die hier gerügten Mängel nicht wieder vorkommen.

Von solchen Fehlern hat sich das

Hauschoralbuch. Alte und neue Choralgesänge mit vierstimmigen Harmonien und mit Texten. — Gütersloh, C. Bertelsmann. Zweite Auflage.

frei erhalten. Der Herausgeber „findet aus alter und neuer Zeit gleich Gediegenes“, und hat deshalb sowohl Choräle mit accentirendem als auch quantitirendem Rhythmus und mit großer Umsicht aufgenommen. Die Harmonisirung ist durchgehends gesund, die Texte — oft doppelt — sind aus guten Sammlungen genommen, und tragen nur hin und wieder den religiös-sentimentalen Charakter; übrigens sind sie vortrefflich

emendirt. So heißt die zweite Strophe des oben angezogenen „Seelenbräutigam":

Deiner Liebe Glut
Stärket Herz und Muth;
Wenn du freundlich mich anblickest
Und mit deinem Geist erquickest,
Macht mich wohlgemuth
Deiner Liebe Glut.

und das ist doch noch zu ertragen.

Die gut geschriebene Einleitung, die auch einen historischen Ueberblick giebt, ist eine dankenswerthe Zugabe. Kurz, das Buch empfiehlt sich, und werde deshalb hiermit bestens empfohlen. Der Preis von 25 Ngr. ist gering. —

Es ist ein erfreuliches Zeichen, daß die Prediger sich vielfach um einen guten Gesang in der Kirche und um den liturgischen Gottesdienst bekümmern. Mögen sie aber nicht glauben, daß es sobald besser damit gehen werde; die Schule wenigstens, von der doch die Hauptbethätigung ausgehen muß, um nur den Gemeinegesang wieder in Ordnung zu bringen, muß Zeit haben; sie muß einen Lehrer haben, der auch in diesem Falle mit Freudigkeit und Ausdauer wirkt. Damit er aber den Muth nicht verliere, so gebt ihm auch materielle Beweise der Theilnahme. Hoffentlich sieht man es bald allenthalben ein, daß die geringen Lehrerhonoraren nicht geeignet sind, die Unverdrossenheit des Berufes gerade dem Gesanglehrer zu erhalten, die bei einem solchen Unterrichte besonders nöthig ist.

Wir haben hier in:

Die Tonkunst im evangelischen Cultus, nebst einer gedrängten Geschichte der kirchlichen Musik, von C. Anthes. — Wiesbaden, Louis Friedrich'sche Buchhandlung.

zum dritten Male das Werk eines Predigers vor uns; denn obgleich sich der Herausgeber des „Hauschoralbuchs" nicht genannt hat, so glaube ich doch nicht zu irren, wenn ich ihn den beiden anderen Herren als Amtsbruder zuzähle.

Dies Werk ist von der herzogl. Nassauischen Regierung zur Anschaffung für die evangelischen Landeskirchen empfohlen. Für den Musiker bietet es nichts Neues, hat aber seinen Werth für Geistliche, Organisten, Vorsänger und Lehrer, für die es auch bestimmt ist. Die Ausgabe ist billig; sie kostet 22½ Ngr.

Zuletzt mache ich noch die Musiker, namentlich die jüngeren, mit großem Vergnügen auf die

Gesammelte Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Baß, von Joh. Heinrich Rolle. — Magdeburg, bei Heinrichshofen.

aufmerksam, — herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von G. Rebling. Das erste vorliegende Heft in Partitur — vier Motetten enthaltend — kostet 20 Sgr. netto. Wir müssen Hrn. Rebling zu großem Dank verpflichtet sein, daß er diese vortrefflichen Sachen in neuer Ausgabe der musikalischen Welt vorführt, und unterschreiben von ganzem Herzen, was er in der Vorrede von ihnen sagt: „In ihnen allen weht der Geist der Andacht und Anmuth, sie verbinden das kräftig Frische mit dem gemüthlich Zarten, und sind so rechte Meisterstücke in Dem, was sie eigentlich sein wollen und sollen." Werden nun auch oft Gelegenheitscompositionen in der Sammlung vorkommen, die rasch hingeworfen und fertig gemacht werden mußten, so sind sie doch unserer strebsamen Jugend als vortreffliche Musterstücke zu empfehlen. Außerdem werden sie ihrer Leichtigkeit und Faßlichkeit wegen beim öffentlichen Gottesdienste ihre Wirkung nicht verfehlen. Die Ausstattung durch die Heinrichshofen'sche Musikalienhandlung ist ganz ausgezeichnet.

Auf Seite 19 im letzten Tacte kommt jedoch im Baß eine halbe Note statt einer Viertelnote vor; ob ferner im dritten Tacte des Alt auf der fünften Seite und eben so bei der darauf folgenden Figurirung in derselben Stimme nicht $\overline{\text{b}}$ statt $\overline{\overline{\text{d}}}$ gesetzt werden müsse, wolle Hr. R. gefälligst selbst prüfen.

Oldenburg, im März 1851. H. N.

Die Pariser Prämianten und ihre Geschicke.

I.

Einleitendes.

Alljährlich entsendet das Nationalinstitut eine Anzahl gekrönter Häupter aus dem Conservatoire zu ferner höherer Ausbildung nach Italien, die nach dreijähriger Kunstreise auf Staatskosten mit glänzenden Hoffnungen, vollen Mappen und leeren Taschen heimkehren, und nun zu sehen haben, wie sie auf dem theuern, von nothleidenden Concurrenten früherer Jahrgänge von Gekrönten strotzenden Pariser Pflaster ein erträgliches Fortkommen finden. Da die reine Tonkunst, die Instrumentalmusik hier keinen Anhalt gewährt, noch Aussichten auf Lebensversorgung oder irgend welchen materiellen Gewinn, so bleibt das Theater der Zielpunkt aller Bestrebungen, und wie sämmtliche Abiturienten schon durch den ihnen gebotenen Vorwurf ihrer äußersten und in letzter Instanz entscheidenden Anstrengungen, die dramatische Cantate als Preisaufgabe,

vom Conservatoiren selbst auf die Bahn der dramatischen Composition geleitet wurden, so kehren sämmtliche auch, nachdem sie auf ihrem Triennium in Rom die angedeutete Richtung in ihren Studien eifrig verfolgten, zunächst als angehende Operncomponisten, ernster oder komischer Gattung, je nachdem durch einen besondern Glücksfall das eine oder das andere diesen Gattungen ausschließlich gewidmete Theater sich ihnen zugänglich erweist, zurück, in der Hoffnung durch die Verhaue die zur Bühne führen sich hindurchzuschlagen und das tausendfältig mühsam angestrebte Ziel endlich durch unermüdliche Anstrengung und Beharrlichkeit zu erkämpfen. Der einzige Berlioz macht hierin eine Ausnahme, obwohl doch auch er den beschwerlichen Gang nicht unversucht ließ, jedoch aus begreiflichen Gründen mit seinem abenteuerlichen „Benvenuto Cellini" durchfiel; aber dieser Ausnahme selbst, die zum guten Theil aus innerm Schaffensdrange in eigenthümlicher Richtung hervorging, liegt gewiß nicht minder ein richtiges Erkennen der waltenden Umstände zu Grunde und die anerkannte Nothwendigkeit sich neue Bahnen zu brechen um zu Oeffentlichkeit und Geltung zu gelangen, als jener innere Drang. Und in der That, wie kann ein wenn auch noch so begabter Jünger der dramatischen Kunst seine Begabung darthun, wenn nicht durch einen Erfolg auf der Bühne, und wenn sollte er, unbekannt, ohne Namen, ohne mächtigen Beschützer, ohne die Opfer bringen zu können, durch welcher sogar ein Meyerbeer seinen „Robert", der die Direktion bereicherte, den Eingang zum Musentempel erkaufen mußte, die ehernen Thore der beiden einzigen Bühnen sprengen, an welchen der gewaltige Strom der Competitenten unausgesetzt anprallt, sich bricht und im Sande verläuft. Das ist der Fluch des Anorganischen in der herkömmlichen Stellung der Kunst zum Staate. Der Staat erzieht mit schweren Kosten begabte, junge Männer, die, wenn sie Reife erlangt, wenn der Augenblick der Entfaltung und der Drang zum Schaffen eingetreten, keinen Wirkungskreis finden, keinen Boden zur Anwendung ihres Erlernten, zur Bethätigung ihrer Begabung. In Deutschland, wo die Verhältnisse in anderer Beziehung ungünstiger sind als hier, sind sie in diesen doch bei weitem förderſamer. Dort giebt es an fünfzig Hauptstädte oder größere Orte mit eben so viel Kunstanstalten, wo ein junger Componist mit seinen ersten Versuchen ankommen kann; gelingt es ihm bei einer Bühne nicht, so gelingt es ihm bei einer andern, es sind doch wenigstens Aussichten vorhanden. In Frankreich ist dem nicht so. Alles fluthet auf den einen großen Mittelpunkt zurück, auf die Hauptstadt, wo allein Zeit zu finden. Nur in Paris kann man zur Geltung gelangen. Ein Opernwerk das in einer Provinzstadt geboren wird ist ein todtgebornes. Paris imponirt der Provinz und selbst dem Auslande seine Werke, sogar leider auch seine Machwerke, aber läßt außerhalb seiner Ringmauern nichts Ebenbürtiges gelten und nimmt nichts auf aus der Provinz, wenn es dort schon zur Geltung kam. Daher der Zudrang aller Talente in der Hauptstadt. Nach der Provinz zieht nur die baare Verzweiflung; lieber in Paris hungern als draußen in der Verbannung flott leben: das ist der Wahlspruch, und für das Land der Wehspruch, das Todesurtheil. Auch ist fast überall im Gebiete der Kunst vollkommene Dürre, im glücklichsten Fall Pflanzenleben, die Kunst vegetirt. Wenige Städte bilden eine Ausnahme, und in diesen, wo der Strudel der Hauptstadt und die Pariser Concurrenz nicht herrschen, mithin eine friedlichere, ungestörte und innerlichere Beschäftigung mit einem Fachgegenstande möglich wird, in diesen Provinzstädten waltet auch ein besserer Geist und dient die Kunst nicht als Mittel zur Erreichung ihrer fremden Zwecke; ein Leben ist es, ein gemüthliches Treiben und Genießen nach deutscher Art. Jenem unerfreulichen Zustande aber werden allmälig die Eisenbahnen abhelfen, wohl auch die beanstrebte Decentralisation und selbstständigen Ausbildung des Gemeindelebens, die in den jetzigen Zeiten politischer Kämpfe leider nur wieder weniger aus innern Gründen als aus Parteiinteressen betrieben wird.

Aug. Gathy.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

Carl Henning, Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. — Gera, Druck von Blachmann und Bornschein. Pr. 1 Thlr. netto.

Der Geist dieses Quartetts weißt auf eine frühere Periode zurück. Man möchte versucht sein zu glauben, daß der Componist mit einer gewissen Absicht das Quartett gerade in dieser mehr antiken Haltung geschrieben habe, so tritt aus Allem die Nöthigung zu dieser Ansicht hervor. Hinsichtlich des Inhalts finden wir keine hervorstechenden, prägnanten Gedanken, sie halten sich sämmtlich, wiewohl wiederum unter sich von ungleichem Werthe, mehr in jener anständigen Mitte, die uns zwar keine Langeweile bereitet, aber auch nicht zu tieferer Empfindung Veranlassung giebt. Formell dagegen ist es sehr gut gearbeitet, es ist der Gattung ihr Recht geschehen, alles recht quartettmäßig und auch von mittleren Spielern leicht ausführbar. Unter den vier Sätzen ist der erste derjenige, der sowohl die besten Gedanken enthält oder auch am gründlichsten be-

handelt ist; die Betheiligung der Instrumente ist ziemlich gleichmäßig, keine eigentliche Bevorzugung der ersten Stimme; hierdurch beweißt sich der Componist als einen gut geschulten Techniker. Etwas matt, fast schaal ist die Menuett, das Adagio verspricht anfangs einen besseren Empfindungszug als es im weiteren Verlaufe zu halten vermag; es gleicht darin Alles mehr einen Suchen und Herumtappen, man vermißt die Pointe. Der letzte Satz — Polacca — giebt regeres Leben zu erkennen, wenn schon sein Ausdruck höher gesteigerte Ansprüche nicht befriedigt. —

Em. Klitzsch.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am Charfreitage kamen in hiesiger Universitätskirche unter Leitung des Herrn Kapellmeister Rietz das Requiem von Mozart und die Messe in C-Dur von Beethoven zur Aufführung. In Mozarts herrlicher Todtenmesse zeichnete sich Frl. Mayer durch den verständnißvollen und ganz dem kirchlichen Style entsprechenden Vortrag der Solo-Sopranpartie aus. Wären nun die Leistungen der übrigen Solosänger denen der Frl. Mayer nur einigermaßen angemessen gewesen, so müßte diese Aufführung als eine sehr gelungene zu bezeichnen sein, leider aber war das nicht der Fall. Frl. Rohse leistete zwar für eine Anfängerin nichts Anerkennenswerthes, schlimm genug ist es aber, daß man in Leipzig, im musikalischen Leipzig, bei jeder größeren Aufführung zu Schülern des Conservatoriums seine Zuflucht nehmen muß! Herr Schneider aus Weimar — früher als zweiter Tenorist beim Leipziger Theater — reichte mit seinen natürlichen Mitteln nicht aus und scheint sich überhaupt wenig zum Kirchengesang zu eignen. Herr Pögner — ehemals ein vortrefflicher Bassist — hat das Theater schon vor etwa 6—7 Jahren wegen Verlust seiner Stimme verlassen, und dennoch singt er jetzt noch große Partien in der Kirche! Zu der Solo-Baßpartie des Mozartschen Requiems gehört aber eine imponirende und vor Allem frische Stimme, die den Wettkampf mit den berühmten Posaunen eingehen kann, ohne von diesen erdrückt zu werden — hier ist es mit einer guten Schule und mit Routine allein nicht abgemacht. — So wenig wir nun auch die Ausführung des Requiems der Würde dieses Werkes entsprach, so war sie doch noch gut zu nennen, gegen die der Beethovenschen Messe. Die weiblichen Solostimmen sangen die Damen Reclam und Rohse, die männlichen Herr Schneider und Herr Behr: werfen wir dem Mantel der christlichen Liebe über die Leistungen dieser Sänger und erwähnen nur, daß Herr Behr, trotz seines entsetzlichen Tremolirens, dennoch am Besten sang. — Sehr gut gingen im Requiem und in der Messe der Chöre, wie auch das treffliche Orchester seinen anerkannten Ruhm von Neuem glänzend bethätigte.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Clara Novello hat bei ihrem Auftreten in Lissabon Enthusiasmus erregt.

Theresa Milanollo und Ole Bull werden in Hannover erwartet. Ersterer gab am 15ten April ein sehr besuchtes Concert in Mainz; in Mannheim dagegen, wo sie kürzlich ein Armenconcert gab, war der Saal leer, weil Papa Milanollo vor einiger Zeit das dortige Publikum beleidigt hatte. Die Einnahme war dessen ungeachtet gut, indem man des Zweckes halber Billets nahm, dieselben aber nicht benutzte.

Frl. Haller ist in Stettin als Donna Anna aufgetreten und hat sehr gefallen.

Der Walzerkönig Jos. Gungl, der jetzt von einer gefährlichen Krankheit genesen ist, wird in nächster Zeit einen zweiten Ausflug nach Rußland machen.

Frau v. Marra hat vom Herzog von Coburg eine Einladung erhalten, auf dem Hoftheater zu Gotha einige Gastrollen zu geben. Von dort aus wird sie nach London gehen.

Auch der Tenorist Ander aus Wien wird nach London pilgern.

Eliason gab am 12ten April ein äußerst brillantes Concert in Frankfurt a. M.

Musikfeste, Aufführungen. Der Berliner Domchor wird am 21ten April ein großes Concert zum Besten des Kölner Dombaues geben.

In der Singakademie zu Berlin wurde am Charfreitage Grauns Tod Jesu aufgeführt.

In Breslau führte der verdienstvolle Musikdir. Dr. Mosevius kürzlich die Jahreszeiten von Haydn auf.

Der Cäcilienverein in Frankfurt a. M. gab am grünen Donnerstage Bach's Matthäus-Passion.

Todesfälle. Am 7ten April starb zu Charlottenburg der Nestor der deutschen Tenoristen, Julius Miller (auch als Componist bekannt) 71 Jahr alt.

Vermischtes.

In Parma hat eine neue Oper „il Fornaretto" vom Maestro Somelli sehr gefallen.

Die neueste Oper von Mercandante „Medea" hat in Neapel Furore gemacht.

In Livorno gefiel eine neue Oper „l'Avoenturiero" von den beiden Componisten Mabellini und Gordigiano trotz der mangelhaften Darstellung.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. | № 18. | Den 2. Mai 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{2}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Concertmusik.

Symphonien rc.
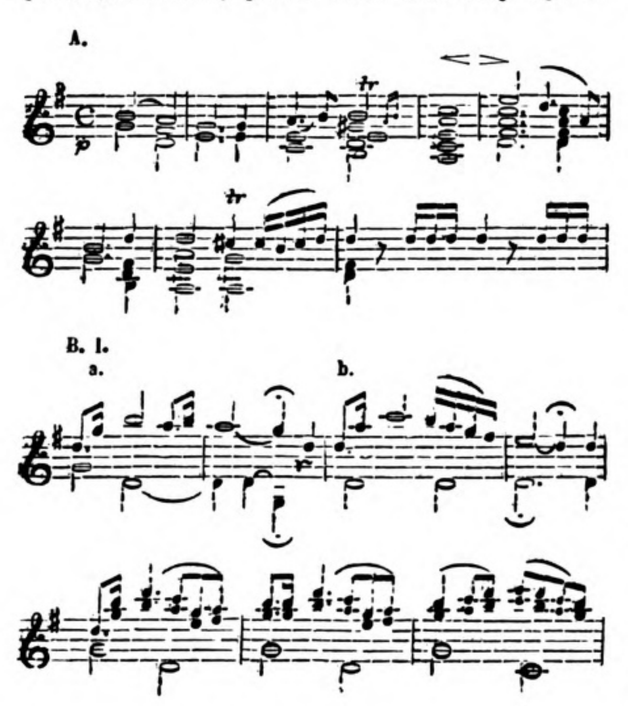
Eduard Franck, Op. 16. Phantasie für Orchester. — Berlin, Schlesinger. Preis der Partitur: netto $3\frac{1}{3}$ Thlr.
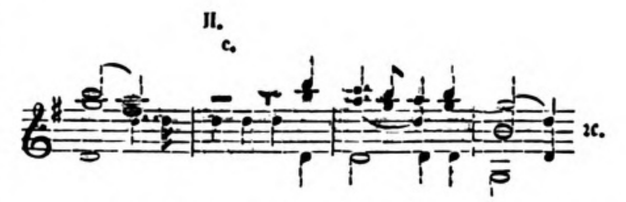
Gewiß hat der Componist das Recht, zu verlangen, daß man bei Beurtheilung seines Werkes auf seinen Standpunkt eingehe; gewiß ist es aber auch eine Pflicht der Kritik, unbeschadet der Anerkennung, die sie den Leistungen des Componisten im Allgemeinen zollen mag, dem besonderen Standpunkte desselben entgegenzutreten, sobald eine gewissenhafte Untersuchung diesen Standpunkt als einen solchen herausstellt, der die ewigen Gesetze der Natur verleugnet, welche große Vorgänger in erhabenen musikalischen Werken uns verkündet haben. Die vorliegende Phantasie besteht aus drei Sätzen, welche der Hauptsache nach mit dem ersten Satze, dem Scherzo und dem Finale der gewöhnlichen Symphonieform zusammenfallen. Weniger wohl die nicht eben außerordentliche Abweichung von dieser Form in der reinen Aeußerlichkeit der Sätzeanzahl dürfte jedoch den Componisten veranlaßt haben, sein Werk „Phantasie" und nicht „Symphonie" zu nennen, als wahrscheinlich der musikalische Inhalt der einzelnen Sätze, namentlich des ersten und letzten Satzes. In dieser Beziehung muß nun aber bei jeder Gelegenheit darauf hingewiesen werden, daß in einem Werke der reinen Tonkunst die Form stets das Wichtigste, daß innerhalb der Formen, die Beethoven zu hoher Vollkommenheit ausgebildet hat, gar Manches auszusprechen ist, daß diese Formen noch mancher Erweiterung und Umgestaltung fähig sind, daß jedoch gewisse Dinge niemals durch Töne allein zur Aussprache gebracht werden können, — kurz: daß die bloße Musik eben nicht Alles vermag. Ein Inhalt also, der über die Grenzen hinausgeht, welche die Natur selbst der Tonkunst gezogen hat, ist als ein solcher zu bezeichnen, zu dessen Aussprache mehr als Töne gehören: nicht aber der Titel „Phantasie" für eine dreisätzige Symphonie, sondern nur ein mehr oder minder ausführliches „Programm in Worten" wird im Stande sein, einen Inhalt dieser Art zu rechtfertigen. Die von Mendelssohn in seinen Ouvertüren, von Berlioz in seinen Symphonien eingeschlagenen Richtungen dürfen wir als aufrichtige Versuche betrachten, der Tonkunst neue Gebiete zu erobern: gern erkennt die Kritik — wenn auch nicht als maßgebend — sie an, denn sie zeugen nicht nur von hohem musikalischen Talente, sondern auch von künstlerischem Bewußtsein und strenger Grundsätzlichkeit, und gerade in der Zuhülfenahme des Wortes muß man den Beweis von der richtigen Erkenntniß der Grenzen der reinen Tonkunst finden. Die vorliegende „Phantasie" läßt dagegen eine Grundsätzlichkeit im Verfahren ihres Componisten vermissen: es

scheint, daß derselbe noch nicht vollkommen klar darüber ist, wo das Vermögen des bloßen Tones aufhört und die Nothwendigkeit der Hinzunahme des Wortes anfängt. Diese Unklarheit ist wahrscheinlich auch der Grund, warum Willkühr der Phantasie sich hinter dem Walle verstecken zu müssen glaubt, den sie in ihrem ehrlichen Eingeständniß — dem Titel des Werkes — zu finden vermeint. Wo aber die Willkühr anfängt, da hört das Kunstwerk auf: eine „Phantasie" mag allen Gesetzen des Herkommens Hohn sprechen, entbehren aber darf sie der Gesetze nicht, und daß neue Gesetze innerhalb der natürlichen Grenzen der Tonkunst Raum finden müssen, versteht sich wohl von selbst.
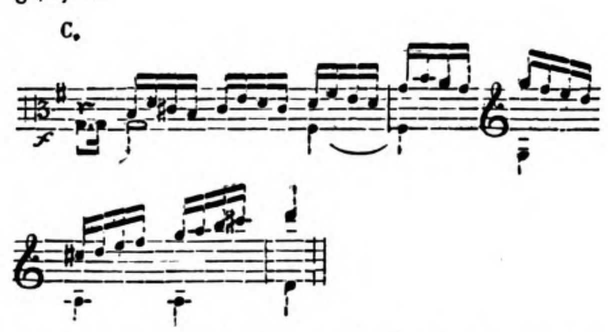
Ein näheres Eingehen auf den musikalischen Inhalt der „Phantasie" ist hier unerläßlich: das bisher Gesagte wird sich dadurch bestätigen, für ein specielleres Urtheil aber werden sich daraus die nöthigen Anknüpfungspunkte ergeben.

Der erste Satz — Allegro moderato G-Dur $\frac{4}{4}$ — offenbart in seinen Grundlinien das Wesentliche der sogenannten großen zweitheiligen Form, ist jedoch dermaßen versetzt mit einzelnen, in rein musikalischer Beziehung unerklärlichen Zügen, daß dadurch die Klarheit, welche diese Form auch in der erweitertsten Gestalt (erster Satz der Symphonie eroica von Beethoven) noch bewahren mag, zum Nachtheile des Ganzen recht bedenklich getrübt wird. Der Satz beginnt:
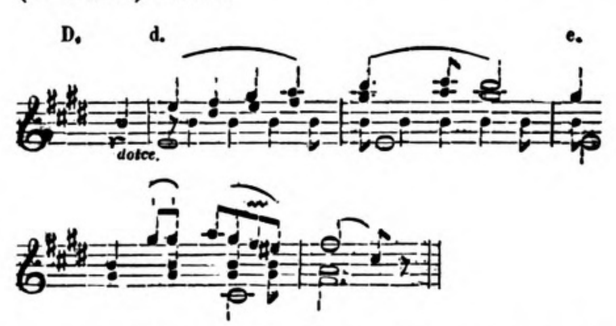




Erst bei B beginnt, wie sich später herausstellt, der eigentliche Hauptgedanke des Satzes, dessen zweite Periode (II) sich entsprechend vollendet und abschließt. Nach dem letzten Schlusse in der Haupttonart wird die Modulation auf folgendem Nebengedanken weitergeführt:
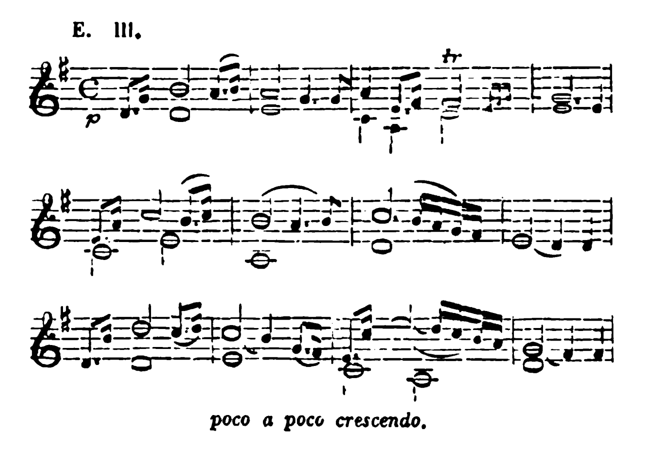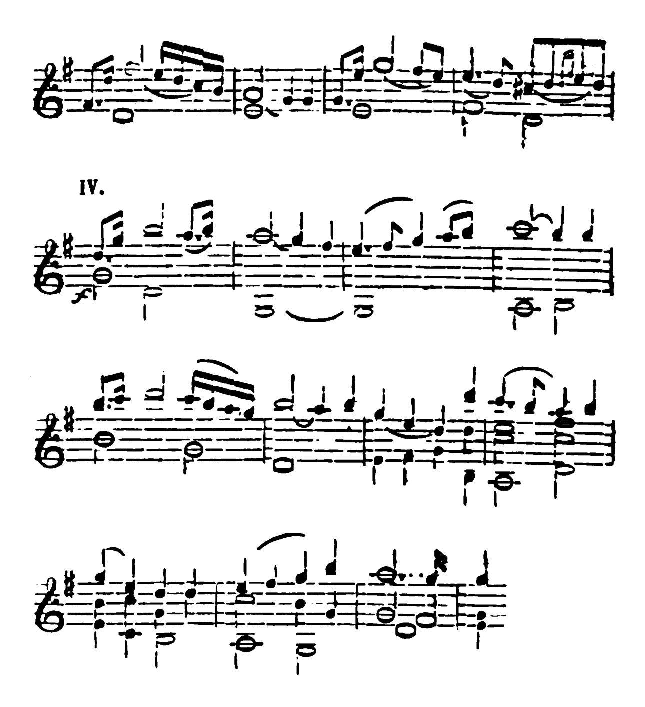


der organisch aus dem Hauptgedanken hervorgeht. Der Kern des sogenannten zweiten Hauptgedankens (in E-Dur) lautet:



Nur 20 Tacte lang spinnt dieser Gedanke sich weiter, um in ferneren 26 Tacten einem kräftigen Abschlusse des ganzen (ersten) Theiles in E-Dur Platz zu machen, in dem nun aber zuerst der Nebengedanke C kurz aufgetaucht und sodann die bedeutsamsten Motive (a und b) des ersten Hauptgedankens zu alleiniger Geltung gelangen. — Der vollkommene harmonische Abschluß in E-Dur wird vermieden: ein Trugschluß auf dem C-Dur Dreiklange versetzt plötzlich in den nun folgenden modulirenden Durchführungstheil, der in 74 Tacten die Tonarten C, d, a, F, e, cis, fis, gis, H, A, B, D, As, A und C durchläuft, ohne in ei-

ner derselben zu einem harmonischen Abschlusse, der ebenso fast sämmtliche Motive des ersten Theiles (a c d e C) vorführt, ohne zur Gestaltung einer einzigen abgerundeten Periode zu gelangen. Der Gang der Durchführung ist, was den melodischen Stoff anbelangt, der folgende: die Motive c und a abwechselnd (8 Tacte); das Motiv a allein und in seinen einzelnen Theilen (12 Tacte); die Motive d und a abwechselnd (12 Tacte); das Motiv d allein und in seiner zweiten Hälfte (18 Tacte); der Nebengedanke C in Verbindung mit dem Motive d (8 Tacte); das Motiv e (2 Tacte); das Motiv in Verbindung mit den Nebengedanken C (10 Tacte), harmonisch plötzlich in den Wiederholungstheil einleitend. — Die Wiederholung des ersten Hauptgedankens (von B an und im Forte) enthält einige ächt Beethoven'sche Züge in der qualitativen Verstärkung und gleichzeitig quantitativen Verkürzung desselben. Diese Verkürzung entsteht durch den Wegfall alles Dessen, was im ersten Theile zwischen dem letzten Hauptmotive c und dem Nebengedanken C lag und gegen 20 Tacte Raum einnahm; jene Verstärkung aber erfolgt durch die melodisch-harmonische Ausfüllung der Fermaten in der Periode I, sowie durch eine weitere, wenn auch nur kurze, Würdigung des Motives c in der Periode II. Auch die organische Beziehung des Nebengedankens C zum Hauptgedanken wird hier noch bedeutsamer hervorgehoben durch consequentes Festhalten des Motives in rein rhythmischer Weise. — Der zweite Hauptgedanke wiederholt sich in der Haupttonart: da, wo er im ersten Theile den Motiven des ersten Hauptgedankens wich, treten hier 10 — 12 Tacte ein, welche in neuen Anklängen an den ersten Haupt- und den Nebengedanken ein Andante ma non troppo einleiten, das den Schlußtheil des Satzes bildet. — Dieser Schlußtheil beginnt:
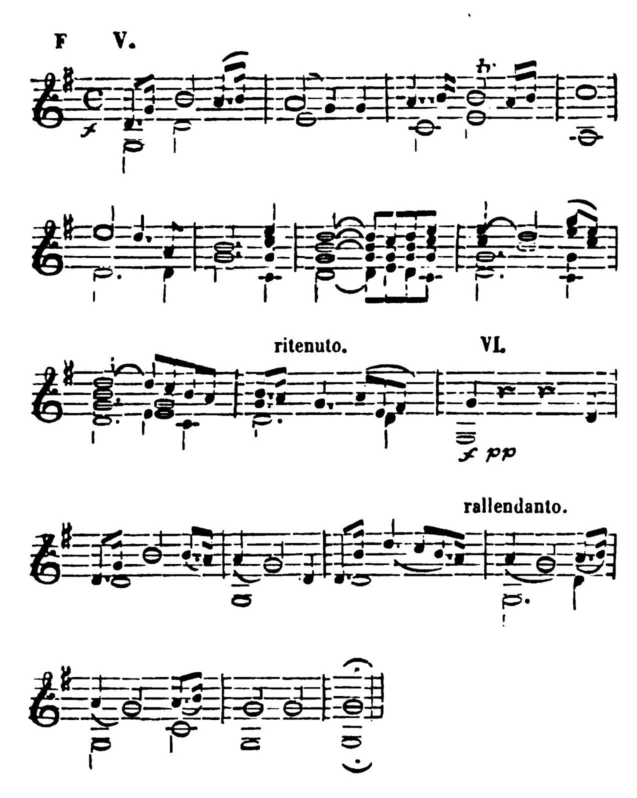




Die Melodie der Periode III ist der Flöte und einer Solobratsche zugetheilt und wird von den Violinen tremolando begleitet; die Melodie der Periode IV erklingt in den Posaunen und Oboen, während das übrige Orchester rein metrisch in Achteltriolenfiguren accompagnirt. Fernere 10 Tacte im Piano vervielfältigen den harmonischen Abschluß und bringen kurze Anklänge an den Hauptgedanken. Im Pianissimo tritt jetzt die Anfangsperiode des Satzes (A) wiederholungsweise, aber mit einem Schlusse in der Haupttonart auf. In den letzten 8 Tacten erklingen piano rallentando die Hauptmotive a und b stoßweiße aufs Neue: der Satz erstirbt.

Der zweite Satz — Menuetto G-Dur $\frac{3}{4}$ — steht in keiner musikalischen Beziehung zum ersten: von ihm kann vor der Hand gänzlich abgesehen werden. Das Nämliche ist von dem letzten Satze — Presto G-Dur $\frac{2}{4}$ — zu sagen: nur eines ihn einleitenden Allegro moderato und des ihn schließenden Tempo di primo Allegro muß schon hier gedacht werden.

Die Einleitung zum Finale enthält in 35 Tacten Anklänge an die Anfangsperiode des ersten Satzes A und an das erste Motiv seines Hauptgedankens a, auch einige neue Gänge, die von Hypergenialitäten nicht ganz frei sind: dies Alles während einer ziemlich rücksichtslosen Modulation, die in den ersten 16 Tacten blos die Tonarten a, C, Es, c und D berührt. — Der Schluß des Finale aber lautet:
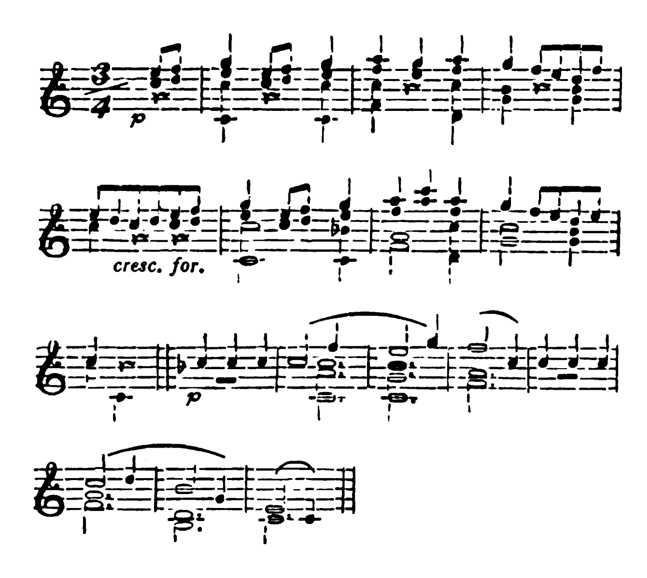


Zu der Melodie der Blasinstrumente in der Periode V geht das Saitenquartett in Sechszehntheilfiguren der arpeggirten Harmonie. Im Nachspiel VI ergreift wieder die Solobratsche die Melodie zu den Tremolandos der Violinen: auch der letzte Satz des ganzen Tonwerkes erstirbt auf diese Weise.

An diese wahrhaftig eben so mühselige als für den Leser sicher nicht eben interessante Beschreibung der, der Idee nach offenbar in enger Beziehung zu einander stehenden Theile aus der Phantasie des Hrn. Franck müssen wir nun folgende Fragen knüpfen: Was soll im ersten Satze die Periode A, die nur, nachdem sie bereits vergessen, endlich (im Schlußtheile) wieder einmal auftaucht? was sollen die Anklänge an diese Periode in der Einleitung zum Finale? Was will der Componist, wenn er dem Hauptgedanken des ersten Satzes unter B I die dort ersichtliche Gestalt, unter E III aber eine andere, unter IV wieder eine andere, unter F V endlich eine nochmals veränderte Gestalt giebt? was will das Zusammenfallen dieses Gedankens mit dem Inhalte der Periode A am Schlusse der Phantasie sagen? Was bedeutet das plötzliche Ersterben des ersten und letzten Satzes nach unmittelbar vorangegangener höchster Kraftentwickelung? was bedeutet die Solobratsche? Was soll ein Durchführungstheil von rastloser Modulation, planlosem Motivwechsel und ohne Periodengestaltung? Was das Verdrängen des zweiten Hauptgedankens durch den ersten noch während der Herrschaft der Nebentonart? — Diese Fragen dürften sich leicht vervielfältigen lassen: es kann das hier unterbleiben. Nur zwei Antworten stehen dem Componisten zur Verfügung. Er sagt entweder: was das hier soll, was ich dort will, was Jenes bedeutet, Dieses sagen will: — das weiß ich selber nicht, — meine Phantasie hat mir das gerade so und nicht anders eingegeben. Eine solche Antwort wäre allerdings die kürzeste, ein solcher Grund der triftigste. Dann sind wir schnell fertig: Mozart und Beethoven haben umsonst gelebt, die Kritik packt ihre Siebensachen ein, wir fallen blos noch nieder und beten mit ganz gleicher Andacht an die Erzeugnisse des Blödsinns wie die der Weisheit, die Werke des Unberufenen wie die des Auserwählten. Oder der Componist sagt: diese einzelnen Züge meines Werkes entsprechen vollkommen dem besonderen Plane, den ich demselben zu Grunde gelegt habe. Dann aber, weil dieser Plan nur ein besonderer und aus rein musikalischer Nothwendigkeit weder zu erklären noch zu erkennen ist, müssen wir den Componisten ersuchen, mit Worten uns das Verständniß seiner Phantasie zu erschließen.

So weit unser Standpunkt.

Man würde nun allerdings dem Componisten Unrecht thun, wenn man bei Beurtheilung seiner Phantasie nicht auch auf seinen Standpunkt eingehen wollte, um so mehr, als abgesehen von den vorangegangenen Ausstellungen das Werk des Hrn. Franck des Lobenswerthen nicht wenig enthält. Ist unser Standpunkt ein wirklicher, ohne den auch ein wohl begründetes Urtheil gar nicht möglich sein würde, und müssen wir ihn für den einzig berechtigten halten, weil er sich auf ein vollkommenes System und zwar auf die Summe aller historischen Erfahrungen stützt, welche Summe so lange als maaßgebend für eine Beurheilung gelten muß, bis ein neues Werk der reinen Tonkunst für einen höheren Inhalt ein neues System zum kritischen Anhalte darbietet, so ist dagegen der Standpunkt des Componisten eigentlich gar keiner, sondern besteht vielmehr in dem Mangel eines solchen. Dies wird kaum überraschen in unserer Zeit der ausgesprochensten Anarchie. So bleiben denn blos die rein musikalischen Eigenschaften der vorliegenden Phantasie zu rühmen übrig und diese werden sich am besten beurtheilen lassen, wenn hier nachgeholt wird, was früher verabsäumt wurde: nämlich einige nähere Angaben über den Inhalt des zweiten und dritten Satzes.
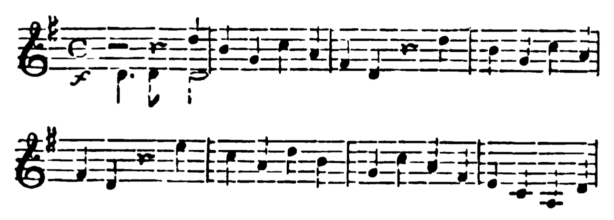
Die Themen der Menuett und ihres Trio lauten:



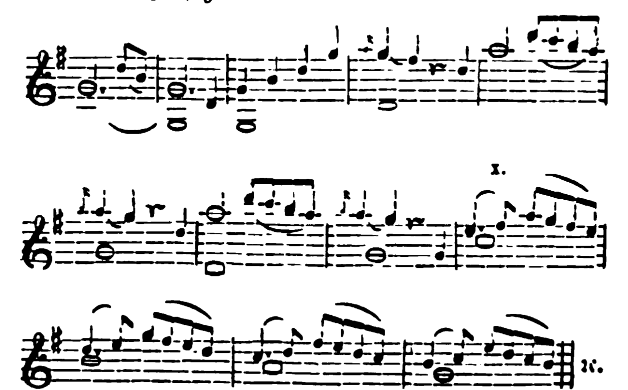
Diese Themen werden ziemlich ausführlich zu einem recht lebendigen Ganzen in erweitertster Scherzoform ausgesponnen. Für den Componisten ganz allein wollen wir hier unser allerhöchstes kritisches Mißfallen über die Führung der Unterstimme im 17ten Tacte des Trio ausgesprochen haben.

Die Themen im Kernsatze des **Finale** lauten:

Presto. Vorspiel.



1ter Hauptgedanke.



2ter Hauptgedanke.

Auch diese Themen bilden den Stoff eines sehr lebendigen, frischkräftigen und fließenden Ganzen.

Aus den hier und im Vorigen mitgetheilten Notenbeispielen ergiebt sich, daß die Themen der Phantasie des Hrn. Franck zwar nicht von Neuheit in der Erfindung strotzen, um so mehr aber von Natürlichkeit, Gesundheit, gutem Flusse und einem gewissen Schwunge. Der Componist verschmäht selbst gewöhnliche Stellen (x) nicht, wenn sie ihm gerade in den Wurf kommen: er ist nicht wählerisch, aber die gesunde Natur, die er neben einem nicht unbedeutenden Talente ohne Zweifel besitzt, bewahrt ihn auch da vor einem Falle, wo er dem Zuge seiner musikalischen Einbildungskraft ohne besondere Vorsicht sich überläßt. Der zweite und dritte Satz der Phantasie enthält so Manches, was an den naivsten aller Componisten, an Haydn, erinnert. — So ist auch die Art der Themenausführung zumeist natürlich und frei von Gespreiztheiten. Mit lobenswerther Consequenz entwickelt der Componist den ganzen übrigen Tonsatz aus dem Materiale seiner Exposition und bringt hierbei ein jedes wesentliche Motiv seiner Themen zu selbstständiger Geltung. Wenn dieses Verfahren beweist, daß Hr. Franck im Allgemeinen eine richtige Anschauung davon hat, wie man einen Tonsatz nach **musikalischer Nothwendigkeit** aus einem oder einigen Gedanken entwickelt, so muß man nur die Planlosigkeit tadeln, mit der er hierbei nicht selten verfährt: die Durchführungs- und Schlußtheile seiner Tonsätze geben die Belege zu dieser Behauptung in Menge an die Hand. Sei diese Planlosigkeit nun wirklich besondere Absicht des Componisten, d. h. Folge eines Planes, den nur er allein kennt und dessen Verständniß daher außerhalb der absoluten Musik gesucht werden muß, oder entspringe sie blos der Caprice, zu phantasiren, statt logisch zu reden: — immer wird sie der harmonischen Wirkung und der Kunstmäßigkeit seiner Compositionen wesentlich Eintrag thun. — Was noch als rühmenswerth hervorgehoben werden muß, ist die Art der Behandlung des Orchesters, die in der That einen wirklichen Beruf des Hrn. Franck zur Orchestercomposition verräth.

Alles in Allem: Wenn der Componist der vorliegenden Phantasie durch reifliches Nachdenken eine

vollkommen klare Anschauung vom Wesen und Vermögen der reinen Tonkunst gewonnen, durch das erschöpfendste Studium der Beethoven'schen Orchesterwerke aber jene festen Grundsätze für das praktische Verfahren sich erworben haben wird, ohne deren künstlerische Manifestation in unserer kritischen Zeit eine Anerkennung von allen Seiten nun eben nicht denkbar ist, — wenn er dann statt „Phantasieen" Symphonieen in so viel Sätzen er immer will schreibt, so wird er sicher Bedeutendes leisten. Das Zeug dazu besitzt er und einen vollgültigen Beweis für diese Behauptung finden wir in seiner „Phantasie" Op. 16.

T. U.

Aus Lüneburg.

Im April 1851.

Das dritte Abonnementconcert unsers Musikvereins brachte uns außer Anderem auch die geniale zweite Symphonie von Schumann, sowie die Christnacht, Cantate von L. Anger. Das erstere großartige Werk ward unter tüchtiger Leitung des Hrn. Anger in einer Weise zur Aufführung gebracht, die dem Orchester nur zur Ehre gereichen kann, wenngleich hin und wieder noch Einiges zu wünschen übrig blieb. Daß ein so eigenthümliches Werk nicht sofort bei dem größeren Publikum die volle Anerkennung finden könne, ist selbstverständlich; von durchschlagender Wirkung war der letzte Satz, den wir für das bedeutendste halten, was nach Beethoven in diesem Genre geleistet worden.

Die Aufführung der Cantate (welche im Clavierauszuge bei Fr. Whistling erschienen ist*), wo auch die geschriebene Partitur bezogen werden kann) muß als eine gelungene bezeichnet werden: Gesang- und Orchesterpersonale erfüllten ihre Aufgabe mit sichtlicher Liebe.

Die wahrhaft poetische Dichtung von Platen hat der Componist fast durchgehends charakteristisch erfaßt und mit Wärme und Begeisterung wiedergegeben. Die vom Dichter dargebotenen Motive sind geschickt zu Solo- und Chorgesang (Männerchöre der Hirten, gemischte Chöre der Seraphim) benutzt: die von feiner Kenntniß der einzelnen Orchesterinstrumente zeugende Instrumentirung zeichnet sich besonders durch discrete Anwendung der Blasinstrumente, sowie durch eine sehr wirksame Vertheilung derselben durch die verschiedenen Chöre aus. Die innig gehaltene und durch eine zarte Instrumentirung gehobene Hauptsolopartie (der Engel der Verkündigung, Sopran, Nr. 1, 4, 6) versetzt sogleich in ihrer ersten Nummer das Gemüth in eine ätherische Stimmung. In Nr. 6 ist sowohl durch Führung und Haltung der Singstimme, als durch die Instrumentirung, besonders durch die obligate Trompete (pp) und danach durch die obligate Pauke die bange Ahnung des fernen Gerichtes ergreifend ausgedrückt, worauf dann das sich an das verhallende A der Trompete (als Dominante von D-Moll) anschließende, von den Holzbläsern eingeführte Motiv F-Dur ungemein beruhigend wirkt. In Nr. 2 kündet ein Hirt (Tenor) das Nahen des in Himmelsharmonieen niederschwebenden Engelchores an. Die leise Tremolobewegung der gedämpften Geigen deutet gleichsam die erste Regung der himmlischen Heerscharen an, während die weit auseinander gehaltenen Accorde der Holzbläser in Verbindung mit den in der zweiten Hälfte des Satzes auf einem Tone sich bewegenden Singstimmen eine friedliche Ruhe über das Ganze verbreiten und zugleich durch die Folge der Modulationen das Gefühl wohlthuend anregen. Ueber den darauf folgenden Männerchor E-Dur ist ein besonderer Reiz ausgegossen. Nr. 3 beginnt mit einem kräftigen Chor der Seraphim, wo zu den übrigen Blasinstrumenten zuerst die Posaunen hinzutreten. Nach kräftigem Abschluß in C-Dur tritt nach kurzem Orchesterzwischenspiele der Chor der Hirten in E-Dur in sanfter, lieblicher Weise ein, worauf der Chor der Seraphim imitatorisch in A-Moll die Mahnung ausspricht: „Laßt Eigentriebe schweigen," und dann sich nach C-Dur wendend mit theilweiser Verdoppelung der Singstimmen und voller Orchesterbegleitung jubelnd in die Worte ausbricht: „Die Liebe ward geboren."

Der Männerchor Nr. 5 muß besonders hervorgehoben werden. Der begeisterte Preisgesang wird vom großen Orchester (mit effectvoller Benutzung der Posaunen) unterstützt. Von imposanter Wirkung ist in der dritten Strophe bei den Worten: „der den krisallenen Himmel vergaß, bringt zu Gefallenen ewiges Maß" die auf die Schlußworte fallende Ausweichung in Fis-Dur.

Im Schlußchor Nr. 7 werden, nachdem die beiden ersten Zeilen des Textes homophon in eindringlicher Weise behandelt sind, die beiden letzten zu einer ansprechenden Fuge verwendet. Wenn nicht zu leugnen ist, daß diese Behandlung nicht durch den Text geboten erscheint; so muß doch anerkannt werden, daß die Einführung geschickt eingeleitet und ein wirksamer Schluß dadurch herbeigeführt wird. Gegen das Ende hin vereinigen sich die Stimmen wieder in homophoner Weise und klingen allmählig pp, das Entschweben der Seraphim gleichsam darstellend.

*) Vergl. die Beurtheilung in Nr. 28, Bd. 33 dieser Bl.

Aus dieser Darlegung wird sich ergeben, daß das ebenso gediegene als ansprechende Werk Singvereinen zum Studium sowie zu Concertaufführungen ganz besonders zu empfehlen ist. Auch als Weihnachtscantate wird es in seiner durchgehends edlen Haltung seine Wirkung nicht verfehlen.

Aus Frankfurt a. M.

Gustav Schmidt. Giralda. Tichatschek. Therese Milanollo. Madame Brue. Die Kinder des Hrn. Wollrabe. Charfreitags-Concert. Fritz Gerresheim. G. Aloys Schmitt. Heinrich Wolff's Quartett-Cirkel.

Seit unseres neuen Kapellmeisters Gust. Schmidt verhängnißvollen Debüt sind bereits acht Wochen verflossen, die Wogen der Parteienwuth sind in ihr Bette zurückgetreten, und alles geht wieder seinen gewöhnlichen Gang. Man hätte sich diese gewaltsamen Aufregungen und hinterher die Blamage sparen können. Denn Hrn. Schmidt's eifrigste Gegner sind am Ende zu der Ueberzeugung gekommen, daß er ein tüchtiger Dirigent ist. Das Orchester stützt ihn sehr und was ihn überhaupt beliebt gemacht, ist die Ehrenhaftigkeit seines Charakters. Eine Musteroper mit allen Nüancen des Vortrags hinzustellen, ist — wie schon erwähnt — bei uns nicht möglich, da es der Anstalt an Zeit gebricht, die nöthige Anzahl von Proben zu halten. Eines Frankfurter Kapellmeisters bestes Verdienst bleibt immer sich tapfer durchzuschlagen. Bis zu einem glänzenden Siege wird er es schwerlich bringen, mögen seine Plane bei seinem Eintritt auch noch so weit gegriffen sein. Die Oper Giralda, welche Schmidt neu einstudirt, hat übrigens bewiesen, daß er es wohl versteht, in den Geist einer Composition zu dringen, und sein Doppelreich in Einklang mit einander zu bringen. Namentlich ist es das Piano, welches er protegirt, wodurch natürlich Gesang und Handlung mehr zur Geltung kommen, als man bei uns gewohnt ist. Was an Schmidt's Dirigiren hier gelobt, dort getadelt wird, sind die fast durchgehends lebhafteren Tempi und die strenge Handhabung des Tactes. Die Einen freuen sich, daß die Musik namentlich in der Conversationsoper rege fortschreitet, und nicht jeden Augenblick mehr durch willkührliche Fermaten oder Portamento's gehemmt wird; die Andern sagen, auch der Sänger habe gewisse Rechte und das rasche Tempo in Verbindung mit strengerm Tacte dürfe die Möglichkeit der deutlichen Aussprache und reiner Orchesterfiguren nicht beeinträchtigen. Ich finde, daß beide Theile Berücksichtigung verdienen, und daß hier die rechte Mitte zwischen allzugroßer Nachgiebigkeit und übertriebener Strenge zu suchen sei. Um ein Wort über unsere Giralda als Novität zu sagen, so wird die Oper größtentheils durch die Titelrolle getragen, welche als Bravour-Soubrette in unserer Anschütz-Capitain die geeignete Repräsentantin fand. Diese Partie giebt Argumente von Vocalisen, deren Schwierigkeit das größere Publikum nicht zu würdigen weiß, und die letzte Scene ist à la Sonnambula sogar eine Petition an ein Hurrah. Frau Anschütz aber riß durch correcte Lösung dieser Argumente um so mehr zur Bewunderung hin, da dieser Character ein für sie ungewohntes Feld ist. Aber der dramatische Geist, der bei dieser Künstlerin vorherrscht, überwindet jede Schwierigkeit. Obgleich man schon vor der Aufführung den Stab über diese Oper gebrochen, so gelang es doch unseren übrigen Sängern auch als Schauspieler ihre Ehre zu retten, und so wird sie sich wohl auf dem Repertoir halten, wenn sie auch anfangs keinen großen Succès hervorgerufen hat. Die Besetzung ist folgende: Prinz von Arragonien Herr Clement; Gines Hr. Mainhold; Japhet Hr. Hassel und Manuel Hr. Caspari. Aus diesem Kreis künstlerischer Bestrebungen trat leider Frl. Hoffmann als Königin, deren sehr liebenswürdige Erscheinung sie jedoch nicht vor den Vorwurf der Impassibilität schützen konnte. — Was Flotow's Großfürstin betrifft, so wird dieselbe wohl am 11ten April zu Grabe getragen sein, weil das Haus leer blieb.

Hauptsächlich sind es drei Erscheinungen, welche auf unserer Bühne Eclat machen: Tichatschek, Therese Milanollo, und die Tänzerin Madame Brue, als gleichsam Repräsentanten dreier ganz verschiedenen Künste. Die Verdienste des zauberischen Geigenmädchens und des unverwüstlichen Tichatschek's hier zergliedern zu wollen, hieße in der That post festum in die Posaunen des Ruhms blasen. Es bleibt bei Künstlern, wo sich zeigen und excelliren eines und dasselbe ist, nur das Referat übrig. Daß Frl. Milanollo vertragsmäßig eine Reihe von Concerten im Theater gab, hinderte sie jedoch nicht auch in den Umgegenden herumzustreifen und volle Cassen zu machen. Daß sie dabei unglücklich sein soll, wie jüngst ein Journalist behauptete, ist nicht glaublich, da ihre Kunst ihr in die Seele gewachsen, oder vielmehr mit ihr geboren wurde. Mit der Geige würde man ihr das Leben rauben, und was bei vielen, die nicht durch ihren innern Gott getrieben, eine pure Goldjagd wäre, ist bei ihr ein Bedürfniß der Seele. Es ist möglich, daß bei dieser steten Aufregung die Blume vor der Zeit geknickt wird, aber das Beispiel wäre so gewöhnlich wie ehrwürdig. Das Genie wird den Sternen zu streben, und nicht fragen, ob die Körperhülle den

Gährungsprozeß lange aushält oder nicht. Aber lassen wir solche Erörterungen den Gelehrten und Psychologen, und sagen ganz einfach daß Frl. Milanollo unser Frankfurt fanatisirte. Die Hauptanziehungskräfte unter ihrem zahlreichen Piecen, die sie alle auswendig spielt, waren Vieuxtemps „Fantaisie-Caprice" und „le Carneval de Venise" mit seinen Doppelgänger „Marlborough s'en va-t-en guerre." Gern hätten wir auch Spohr, Rode und andere Richtungen der Art von ihr repräsentiren gehört, aber — wir wollen nicht undankbar sein und im Genuß der Lilien und Rosen, die uns Therese spendet, nicht nach Libanon's Zedern streben. Tichatschek sang den Propheten zwei Mal. Den Raoul, Robert, Masaniello, Eleazar und Cortez mit immer steigender Bewunderung seiner colossalen Mittel, die von einem geistigen Prinzip geleitet, ihn zum ersten dramatischen Sänger Deutschlands machen. Namentlich wird sein Eleazar eine unübertreffliche Leistung bleiben.

Madame Brue entzückte unsere Sinne durch Kunst und Anmuth. Was sie besonders interessant gemacht, ist, daß sie auch in's Schauspiel übertritt, oder vielmehr übertanzt, und die Pikarde und Gambasnella (Benefiz-Vorstellung) giebt. Dagegen ist das Ballet-Divertissement „die Tänzerin auf Reisen" ein dieser Künstlerin ganz unwürdiges Gemengsel von Tanz, Pantomimen und faden Abenteuern. Zur nämlichen Zeit producirte ein Herr Wollrabe seine beiden Kinder in den Singspielen „'s letzte Fensterl'n" und „Kurmärker" auf derselben Bühne, wo wir eine Marlow und einen Cremolini sahen. Die Kinder mögen Talent haben, aber — es war ein trauriger Anblick, und deshalb einen Schleier darüber.

Von Concerten zeichnete sich das Charfreitags-Benefiz-Concert unseres Orchesters aus, das diesmal nichts zu wünschen übrig ließ, und von enthusiastischen Beifallsbezeugungen eines überfüllten Hauses gekrönt wurde. Sensation erregten aber die vier Ouvertüren zu Leonore und Fidelio, zu deren historischem Verständniß folgende Notizen den Monstre-Plakaten beigedruckt waren: „Nr. 1 in C wurde 1805 componirt, für zu leicht und nicht charakteristisch genug für die Oper befunden, und ad acta gelegt, aber zum ersten Male 1839 unter Mendelssohn's Leitung beim Rheinischen Musikfest in Düsseldorf aufgeführt. Nr. 2 in C wurde in demselben Jahre componirt, im September im Theater an der Wien aufgeführt, dann aber, als für die Blasinstrumente zu schwer, bei Seite gelegt. Nr. 3, ebenfalls in C, entstand aus der vorigen im Jahre 1807 mit wesentlichen Veränderungen, wurde jedoch, als für die Geigen zu schwer, nicht mehr gegeben. Nr. 4 in E wurde zu der gänzlich umgearbeiteten Oper, welche nun den Namen „Fidelio" erhielt, im Jahre 1813 geschrieben, und auf dem Kärnthnerthor-Theater mit der Sängerin Milder als Fidelio aufgeführt." Daß unser Orchester die Execution dieser vier Ouvertüren als eine Ehrensache betrachtete, bedarf wohl keiner Erwähnung. Das weitere Programm war: Triple-Concert von Seb. Bach, vorgetragen von den HH. Ernst Pauer (aus Wien), Lutz und Rosenhain. Arie aus den vier Jahreszeiten, gesungen von Hrn. Dettmer. Arie aus Paulus, gesungen von Hrn. Tichatschek. Arie aus Titus mit obligatem Bassethorn, vorgetragen von Frau Behrend-Brandt und Hrn. Mehner. Concertstück von C. M. v. Weber mit großem Orchester, vorgetragen von Hrn. Ernst Pauer. Kirchen-Arie aus dem 16ten Jahrhundert, componirt von Stradella, gesungen von Hrn. Caspari. Der Brennpunkt eines allgemeinen Enthusiasmus war jedenfalls Therese Milanollo, die zu den vier Piecen, welche sie zwischen obigen Nummern vortrug, noch die Phantasie-Caprice fügte, dafür aber auch durch eine schmetternde Intrada und eine eigends für sie geprägte silberne Medaille belohnt wurde, die ihr Gollmick an der Spitze des Comités im Namen des dankbaren Orchesters überreichte. Die schönste Palme errang sie sich aber durch eine Scene, die in den Annalen der Concerte wohl selten wiederkehren dürfte. Am Besten bediene ich mich hier einer Localzeitung, woraus ich Folgendes im Auszuge wiederzugeben mir erlaube: „..... Doch ich spreche heute nicht von Therese Milanollo, der Künstlerin, sondern von Therese dem Engel der Mildthätigkeit. Nachdem sie bereits am verflossenen Samstag ihren Concertantheil den Armen gegeben hatte, wollte sie, daß nicht allein die Reichen dieser Erde sie hörten, und in dem Bewußtsein, daß die Musik zwar die Leiden des Lebens nicht heilt, aber sie wenigstens mildert, hatte sie im Hôtel zum römischen Kaiser 400 Arme zusammengeladen, und auf den Stühlen, auf welchen sonst die Reichen geschmückt mit Spitzen und Perlen sitzen, waren ärmlich aber reinlich gekleidete Unglückliche zu sehen, für die sich hier zum Theil ein neues Schauspiel voll Poesie und Weihe entfaltete. Das feierlichste Schweigen herrschte in dem Saale und als die junge Künstlerin auf der Estrade erschien, und ihr zahlreiches Publikum begrüßte, empfing sie dasselbe von richtigen Tacte geleitet, mit lautem Beifallklatschen. Hierauf kehrte eine Stille zurück, eine tiefe Stille, die selbst nicht von der Rührung gestört ward, welche auf allen Gesichtern sich ausprägte. Das große Talent Thereses schien heute in doppeltem Glanze zu strahlen, vergrößert durch das Bewußtsein der guten That, die sie verübte. Auf eine wahre engelgleiche Weise beschloß sie die hehre Feier, die auch den Anwesenden aus der vom Glück begünstigtern Klasse Thränen ent-

lockte. Die junge liebenswürdige Künstlerin, an einem Tischchen mit ihren Eltern sitzend, ließ alle die Unglücklichen, die sie durch ihre Violine erfreut hatte, an sich vorbei gehen, und theilte jedem ein Geldgeschenk mit! Möge des Himmels reichster Segen Therese für diese schöne That lohnen! Der Lorbeer eines Künstlers grünt doppelt schön, wenn er vom Oehlblatt der Milde durchflochten ist." —

Das Concert des jüngern Fritz Gernsheim war ziemlich besucht, aber schlecht unterstützt, indem Zusagen gebrochen, und somit Concertgeber wie Publikum geäfft wurden. Nichts desto weniger bekundete der verlassene Kleine große Fortschritte. Er spielte das Clavier-Concert von Moscheles (E-Dur), Lieder ohne Worte von Mendelssohn und einige moderne Pikanterieen von Rosellen und Schulhoff. Fritz Gernsheim ist weder eine Treibhauspflanze, noch eines jener blassen Wunderkinder, die keine Zukunft haben werden. Nein, in diesem Knaben regt sich offenbar der Genius eines höheren Künstlerlebens, das nur dann untergehen könnte, wenn es nicht bei Zeiten durch classische Bildung auf die rechte Bahn geleitet wird. Hier muß die Hand eines Mäcen einschreiten, um vor Verflachung oder Irrwegen zu bewahren.

In einem jener Milanollo'schen Concerte spielte der Pianist G. A. Schmitt, (ein Sohn des würdigen Veteranen Aloys Schmitt) „Erinnerung an Field" von seinem Vater, und ein „pièce caracteristique" von seiner eigenen Composition vollkommen die Schule rechtfertigend, aus welcher bereits ein ganzes Pianisten-Geschlecht hervorgegangen. Wir haben es hier aber nicht mehr mit einem Kinde, sondern mit einem blühenden jungen Mann zu thun, der die Bedeutung seiner Aufgaben kennt, und bereits festen Fuß zu fassen beginnt. Seine Ouvertüre für großes Orchester war jedoch schwach und konnte durch seine persönliche Leitung nicht stärker werden, wie es denn mit diesen persönlichen Leitungen mehr oder weniger immer Sache der Ostentation ist. Dem Concert des Musikdir. Hrn. Franz Messer konnte ich nicht beiwohnen. Auch entgingen mir dieses Mal die meisten Vorstellnngen des Museums, wie des Cäcilien- und des Philharmonischen Vereins, Institute, welchen Hr. Messer vorsteht. Doch hoffe ich demnächst eine Uebersicht von diesen Vorstellungen geben zu können, die jedenfalls zu den Würdigsten in unsern Mauern gehören.

Heinrich Wolff's Quartettcirkel, welche mit jedem Jahr an Interesse zunehmen, und von den Hrn. Waldhauser, Poß und Siedentopf unterstützt werden, stelle ich in folgender Ordnung auf. Quartetten: Von Mozart: In G-Dur, F-Dur, B-Dur, (Nr. 3) und D-Dur (Nr. 7). Von Haydn: In G-Dur (wiederholt), D-Dur und F-Dur. Von Beethoven: In E-Moll, F-Dur (Op. 59), A-Moll (wiederholt), und B-Dur (Op. 18). Von Franz Schubert: In A-Moll und D-Moll. Von F. Mendelssohn: In F-Moll (Nr. 8 der nachgelassenen Werke). Andante aus E-Dur und Scherzo aus A-Moll (Nr. 9 der nachgelassenen Werke). Von Cherubini: In Es-Dur. Von Spohr: In Es-Dur. Von Franz Messer: in F-Dur. Von Heinrich Wolff: In Es-Dur. — Quintetten, unter Zuziehung des Hrn. Arnold (zweite Bratsche). Von Beethoven: In C-Dur. Von Felix Mendelssohn: In B-Dur (Nr. 16 der nachgelassenen Werke). Von Heinrich Wolff: In C-Moll. C. G.

Aus New-York.*)

Die Philharmonic Society gab am 1sten März Abends ihr drittes diesjähriges Concert vor einem stark besetzten Auditorium im Apollo-Room.

Die artistischen Leistungen dieser Musikgesellschaft sind jedenfalls die bedeutendsten nicht nur in New-York, sondern in den ganzen Vereinigten Staaten, — ja ich glaube nicht zu viel zu sagen, daß dieses Institut in jeder Beziehung mit den vorzüglicheren philharmonischen Gesellschaften in Europa verglichen werden kann. Die New-Yorker Philharmonic hat in dieser Saison das neunte Jahr ihres rühmlichen Bestehens erreicht; sie ist von Hill (einem Schüler Spohr's) mit Heinrich Timm von Hamburg gemeinschaftlich gegründet, und von Letzterem bis auf die neueste Zeit geleitet und abwechselnd präsidirt worden. Timm ist als Pfleger der classischen Musik und gründlicher Musiker bekannt, ihm zur Seite stehen die Orchesterdirigenten: Kapellmstr. Eisfeldt aus Wiesbaden und G. Loder, ein geborner New-Yorker. Das Streben des Comités: Verbreitung und Hebung classischer Musik, geht am schlagendsten aus dem hier folgenden Programme hervor: 1) Beethoven's D-Dur Symphonie; 2) Hummel's As-Dur Concert; 3) Symphonie von J. Haydn in B-Dur; 4) Menuett aus Mozart's G-Moll Symphonie (die schönste Menuett, welche vielleicht je geschrieben), und Nr. 1, 7 und 9 aus Mendelssohn-Bartholdy's Sommernachtstraum.

---

*) Schon früher haben wir öfter Berichte aus New-York mitgetheilt, der gegenwärtige ist von einem Reisenden, welcher zur Zeit des hier besprochenen Concertes anwesend war. Das Urtheil desselben stimmt mit dem in den früheren Berichten ausgesprochenen überein. D. Red.

Für das Programm muß der Direction öffentlich Dank ausgesprochen werden, es kann als Muster dienen für alle philharmonischen Gesellschaften in der alten Welt, wo namentlich in der neueren Zeit für die große Menge italienische Schnörkel als Lockspeise gereicht werden.

Die Ausführung der sämmtlichen Orchester-Vorträge war, einige kleine Unebenheiten ausgenommen, vortrefflich. Beethovens Meisterwerk war der Glanzpunkt des Abends, das Adagio hat mich hingerissen. Das Hummelsche Concert spielte Hr. Briston mit vieler technischen Vollendung. Hr. Eisfeldt diregirte mit Sicherheit und Ruhe; mit seinen Tempis bin ich einverstanden, bis auf den Hochzeits-Marsch von Mendelssohn, der schneller genommen worden, als ich solchen unter des Componisten Leitung in Leipzig hörte. Daß Hr. Benedict im gleichen Tempo executiren ließ, darf hier nicht Maßgabe sein. Das 59 Personen zählende Orchester schließt die vorzüglichsten Kräfte der Hauptstadt in sich, darunter allein 24 Violinen, 7 Violen ꝛc. Die Violinisten gaben sich sichtlich Mühe zur Hebung des Ganzen, die Blaseinstrumente, namentlich Flöten, Oboen, sind trefflich besetzt, und nicht besser irgend wo zu finden, die Hörnerschienen mir weniger sicher, was mich namentlich im Mendelssohn'schen Tranquillo unangenehm berührte, leider hatte das schöne Solo darin nur wenig effectuirt. Die teraſſenförmige Stellung des Orchesters habe ich nirgends zweckmäßiger angeordnet gefunden; jedes Instrument ist placirt je nach seiner Bedeutung und Kraftfähigkeit, um gleichmäßig auf den Zuhörer wirken zu können. Soll ich noch einen Wunsch ausdrücken, eine Lücke, einen Mangel rügen, so ist es der, daß die Contrabässe (es waren nur drei) zu schwach besetzt sind. Ein solches Orchester mit 24 kräftigen Violinen bedarf sechs der tüchtigsten Bässe, um ein entsprechendes Gegenverhältniß zu gewinnen. Das nächste Concert, welches am 19ten April stattfinden wird, verspricht ein Werk von höchstem Intresse zu bringen: es steht nämlich die Aufführung des Tripel-Concerts für Piano, Violine und Violoncell von Beethoven in Aussicht.

Ich habe fast vierzig Jahre lang philharmonische Concerte in Paris, London, St. Petersburg, Wien, Stockholm, Berlin, Hamburg ꝛc. besucht, aber ich habe nie Gelegenheit gehabt, dies Werk zu hören, das selbst in Europa nur wenigen Beethoven-Freunden bekannt ist. Um so mehr muß daher dem Comité für solche Genüsse gedankt werden. J. S.

Kleine Zeitung.

Dresden, 28. April. Meinem Versprechen gemäß, Ihnen über außergewöhnliche Erscheinungen schleunige Mittheilung zu machen, zeige ich Ihnen an, daß letzte Woche die HH. Akustiker Kaufmann, Vater und Sohn, drei musikalische Abendunterhaltungen veranstalteten, worin außer den rühmlichst bekannten Instrumenten: Harmonichord, Chordaulodion und Symphonion, von Erfindung des älteren Hrn. K., auch das vom jüngern K. erfundene Orchestrion zu Gehör kam. Letzteres vereinigt in sich alle üblichen Blas- und Schlaginstrumente eines Orchesters, (blos Hoboe ausgenommen), dem es an Klangwirkung durchaus nicht nachsteht und daher den Namen: Orchestrion vollkommen rechtfertigt. Welches Aufsehen die Leistungen der Genannten hier erregten, können Sie daraus abnehmen, daß an drei aufeinander folgenden Abenden der Saal des Hôtel de Pologne gedrängt voll war und heute auf allgemeines Verlangen noch eine Unterhaltung stattfinden wird. Ich bemerke noch, daß der reiche Beifall ein wohlverdienter war, wovon Sie sich in den nächsten Tagen selbst überzeugen können, indem die Genannten auf einige Tage zu Ihnen nach Leipzig kommen werden, um dann über Hamburg nach London zu gehen. F. W. M.

Rudolstadt. Der Zufall führte mich am zweiten Osterfeiertag nach Rudolstadt zu einem Concerte. In der ersten Abtheilung wurde eine brillante aber etwas roh-gehaltene Ouverture von Lindpaintner aufgeführt, hierauf folgte Scene und Arie aus Fidelio von Beethoven, dann kam ein Violinconzert von David und zuletzt die seichte Ouverture zur Großfürstin von Flotow. Die zweite Abtheilung füllte die Symphonie von Beethoven aus B. Dies geniale Werk, der Urtypus aller Symphonieen wurde meisterhaft vorgetragen. Nur nahm mich Wunder, wie fast alle Tempis durch alle vier Sätze, die langsamen und geschwinden, im Anfange vergriffen wurden. Allein merkwürdig ist es, wie ein solches geniales Werk die Executirenden begeistert. Der Dirigent war nicht im Stande die geschwinden Tempi, wie er sie genommen, durchzuführen, das Orchester gut fühlend, hatte bald das richtige Zeitmaß gefunden und nun schwang sich das Werk zur höchsten Höhe. Bald ruhten die Wellen des Oceans im stillen Entzücken, bald steigerte sich das Erregte bis zum Sturme. Alles wogte und braußte dahin zum ewigen Weltall. — Was sind die neuen forcirten Compositionen, die Blechstückchen und all der bunte Kram gegen dieses geniale Werk. Es war ein schöner Genuß.

Leipzig. Am 16ten April veranstaltete Hr. Johannes Zschocher im großen Saale der Buchhändlerbörse eine öffentliche Prüfung der Zöglinge des unter seiner Leitung stehenden Institutes für Pianofortespiel. Das Resultat dieser Prüfung war ein befriedigendes, da die zum Theil noch ziemlich jungen Kinder mehr oder weniger schwierige Compo-

stionen rein und auch ziemlich präcis vortrugen, und dadurch zeigten, daß sie die executirten Stücke gut einstudirt hatten.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Der unermüdliche Concertgeber Carl Kloß beglückte am 14ten April Coburg mit einem Concert.

Vermischtes.

Frankfurt. In Erwiederung auf die Schlußnotiz der vermischten Nachrichten in Nr. 15 der Neuen Zeitschrift für Musik geben wir die Versicherung, daß nichts desto weniger mit der Oper Aurelia von Conradin Kreutzer die nächste Saison (im Monat August) auf der Darmstädter Hofbühne eröffnet werden wird, indem die Wittwe Kreutzer bereits ein ansehnliches Honorar dafür empfangen hat, und die Partitur sich in den Händen der Copisten befindet. Wer näheres über diese Oper erfahren will, lese Nr. 46 der Allgemeinen Theater-Chronik in Leipzig vom 15ten April d. J.

Münchner Blätter berichten über die günstigen Erfolge, welche Frl. Cäcilie Sämann, die Tochter des Königsberger Musikdirectors, in mehreren Concerten errungen hat. Frl. Sämann war früher Schülerin unserer Leipziger Gesanglehrerin Frau Schäfer, und hat dann ihre weitere Fortbildung im Conservatorium zu München erhalten. Sie sang in mehreren Concerten: u. A. des Violinisten Walter, des philharmonischen Vereins u. s. w. und veranstaltete auch ein eignes, durch die Münchner Capelle unterstütztes Concert. Wenn Frl. Sämann sich durch ihren Gesang eben so empfiehlt, wie durch die seltene Schönheit ihrer äußeren Erscheinung, so sind ihr glänzende Erfolge gewiß.

Die italienische Oper des Coventgarden-Theaters in London wurde am 3ten März mit Rossini's Semiramis eröffnet. Es sangen die Damen Grisi und Angri, die Herren Tagliafico, Mario und Salvatori. — Die ital. Saison des Majesty-Theaters begann am 22ten März mit Lucia und dem Ballet „die Liebesinsel" von Taglioni. Frl. Duprez, Tochter des Tenoristen sang, gefiel aber nicht besonders.

Die HH. Adam, Carafa, Halevy, Onslow und Thomas haben als Mitglieder der musikalischen Section des Instituts an die Municipalitätscommission zu Paris die Bitte gerichtet, daß der Platz vor dem Theater der komischen Oper (place des Italiens), welcher jetzt umgetauft werden soll, nach Boieldieu genannt werden möge.

Druckfehler und **Berichtigungen.** In dem Bericht über das Charfreitagsconcert in Leipzig in der vorigen Nummer dies. Bl. (S. 180) heißt es in Bezug auf Frl. Nobse, es sei schlimm, daß man bei größeren Aufführungen zu Schülerinnen des Conservatoriums seine Zuflucht nehmen müsse. Dies ist ein Irrthum; Frl. N. ist gar nicht Schülerin des Conservatoriums. Der Irrthum hat sich eingeschlichen, da wir, mehrere Tage von Leipzig abwesend, verhindert waren, die Correctur selbst zu besorgen. Ebendaselbst Z. 24 v. u. lies statt nichts Anerkennenswerthes: recht Anerkennenswerthes. Bei dieser Gelegenheit bemerken wir, daß der Verf. der Recension über Schumann's Genoveva in Nr. 13 und 14 Hr. Dr. Krüger ist. Der Name war durch ein Versehen weggeblieben.

D. Red.

Intelligenzblatt.

Mannsfeldt-Pierson, E., Marche funèbre à la tragédie Hamlet de Shakespeare. Partition. 7½ Ngr.
Pour le Piano à 2 mains. 5 Ngr.

Polka en mémoire du bal costumé donné par le Prince et la Princesse Wassiltschikoff à Zytomir. 5 Ngr.

Schumann, Rob., Genoveva, Oper in 4 Acten nach Tieck und Hebbel. 81stes Werk. Clavierauszug von Clara Schumann, geb. Wieck. 7 Thlr.

Daraus einzeln:

Nr. 1.	Chor und Recitativ.	12½ Ngr.
„ 2.	Recitativ und Arie für Tenor.	7½ Ngr.
„ 3.	Duett für Bariton und Sopran.	7½ Ngr.
„ 5.	Chor.	10 Ngr.
„ 7.	Lied für Sopran.	5 Ngr.
„ 9.	Duett für Tenor und Sopran.	12½ Ngr.
„ 11.	Arie für Sopran.	5 Ngr.
„ 12.	Finale des 2ten Actes.	1 Thlr.
„ 15.	Finale des 3ten Actes.	27½ Ngr.
„ 16.	Scene, Lied und Arie.	15 Ngr.
„ 20.	Doppelchor.	10 Ngr.
„ 21.	Finale.	12½ Ngr.

Witwicki, J., Promenade en Pyroscaphe sur le Dnieper. Rêverie nocturne pour le Piano. Op. 21. 20 Ngr.
———, Polka militaire pour le Piano. 5 Ngr.
———, Stephanie Polka pour le Piano. 5 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage von

***W. Damköhler* in *Berlin*.**

Conradi, Aug., Fantaisie brill. et facile sur des motifs de l'opéra Norma p. Pfte. Op. 23. 20 Sgr.

Dotzauer, J. J. F., Trois Préludes et Fugues p. Violoncelle. Op. 178. 15 Sgr.
———, Six Pièces p. Violoncelle et Piano. Op. 179. Complet 1 Thlr. 20 Sgr.
———, Les mêmes séparement. Nr. 1. Allegretto. Nr. 2. Polka. Nr. 3. Andante. Nr. 4. Moderato cantabile. Nr. 5. Andante con moto. à 10 Sgr. Nr. 6 (Valse mélancolique). 17½ Sgr.

Haydn, Jos., Symphonien für das Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von Carl Klage. Nr. 5. (B-dur.) 20 Sgr.

Horwitz, L., Zwei Bagatellen in Tanzform für Pfte. Op. 46. 7½ Sgr.

Maeder, C., Wander-Lieder. Walzer für Pfte. Op. 2. (Berliner Lieblingstänze, Nr. 3.) 5 Sgr.

Mayer, Charles, (de St. Petersbourg), Caprice brillant p. Pfte. Op. 148. 25 Sgr.

Mehul, Duett (Sopran u. Bass) aus der Oper „Uthal": „Ombres de mes ayeux" (Ihr Schatten meiner Väter). (Orion, arr. von Klage, Nr. 6.) 15 Sgr.

Schulz, Ferd., In die Ferne. Lied für Sopran oder Tenor mit Pfte. Op. 10. 10 Sgr.
———, Zwölf Uebungsstücke für angehende Klavierspieler. Op. 18. I. Heft. 10 Sgr.

Spiegel, Wilh., Das sterbende Kind. Lied für 1 Singst. mit Pfte. (Liederbuch, Nr. 25.) 5 Sgr.
———, Du solltest mein eigen sein. Lied für 1 Singst. mit Pfte. (Liederbuch, Nr. 26.) 5 Sgr.

Für Männergesang.

***Wauer, W.,* Op. 1.** Vier Lieder (Nr. 1. Gestillte Sehnsucht, von *F. Rückert*; Nr. 2. Hymne, von *E. M. Arndt*; Nr. 3. Morgenwanderung, von *E. Geibel*; Nr. 4. Gute Nacht, von *E. Geibel*). Partitur. Preis 10 Ngr.

In Commission bei ***F. Whistling*** in Leipzig.

Bei ***N. Simrock*** in Bonn erscheint bis zum Herbst:

Robert Schumann, 3te Sinfonie für Orchester, Op. 97, in Partitur, in Stimmen und 4händig für's Pianoforte.

Zur Nachricht.

Die im vorigen Sommer bei den Proben der hiesigen Hofcapelle bestandene Einrichtung: dass eingesendete Werke junger Componisten zur Aufführung gelangen konnten, sehe ich mich veranlasst, wieder aufzuheben, und bitte diejenigen, welche mir etwa Zusendungen zugedacht, solche zurück zu halten.

Dessau, den 27. April 1851.

Dr. *Friedrich Schneider*,
Herzogl. Hofcapellmeister.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage der Musikalienhandlung von M. Schloß in Cöln.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. | № 19. | Den 9. Mai 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Albert Dietrich, Op. 1. Liederkreis von Carl Gärtner, für eine Singst. mit Pianoforte. — Leipzig, Merseburger. Pr. 1 Thlr.

Man erkennt sofort in diesen Liedern einen talentvollen Kunstjünger, der sich sowohl durch edle, poetische Auffassung, als auch durch gediegene technische Bildung als solchen beweist. Die Richtung, die aus den Liedern spricht, läßt deutlich bemerken, wie er die breitgetretene Alltagsbahn verschmähend den Höhen der alleinig wahren Kunst sich entschieden zuwendet. Allein in dem unverrückten Hinblick auf das schöne, sonnenbeglänzte Ziel hat er sich nicht genug zu hüten gewußt vor den Irrgängen, die den stürmisch und kühn Strebenden rings umlauern. Versunken in den Gedanken an die Erreichung des Zieles, hat er den Verlockungen nicht zu entgehen verstanden, die auf dieser Bahn als täuschende Irrlichter den Wandelnden umspielen. Zunächst zeigen uns diese Lieder den Componisten als zu sehr befangen in der Nacheiferung eines Vorbildes, in das er sich so hinein gedacht und gefühlt hat, daß man dasselbe aus jeder Note erkennt. So rühmlich es nun auch einerseits ist, daß er demselben nacheifert, — es ist Robert Schumann, — so verfehlt muß es andererseits genannt werden, wenn es so geschieht, wie in den vorliegenden Liedern. Der Componist hat nämlich so sclavisch, so ängstlich pedantisch sein Vorbild zu erreichen gesucht, daß er sein eigenes Selbst hingeopfert. So edel das auch an sich sein mag, — in der ästhetischen Welt wird dies nicht so hoch angerechnet, wie in der moralischen. Die Kritik ist darin unbarmherzig und muß es sein, weil sie von andern Anschauungen und Grundsätzen auszugehen hat. Denn auch im besten Falle sind es immer doch nur Copien, womit uns im Grunde wenig gedient ist. Daß aber der Componist die Kraft in sich trägt, auch Eigenes zu geben, läßt sich aus diesem Liederkreis nicht undeutlich erkennen; nur scheint er dieselbe, versunken in sein Vorbild und jugendlich träumerisch befangen, absichtlich in den Hintergrund geschoben zu haben, er versuche also bei seinem weiteren Streben die gebundene Kraft zu lösen — er selbst wird sicherlich dabei sich befriedigter fühlen. Schon ein flüchtiger Blick in diese Lieder wird lehren, wie von allen, die der Schumann'schen Bahn gefolgt, keiner bis ins Kleinste hinein ihn so copirt hat, daß all' die Eigenthümlichkeiten, die eben nur Schumanns Eigenthum sind, z. B. die Art der Stimmführung sammt ihren harmonischen Besonderheiten, hier in nuce ausgedrückt vorliegen. Sodann findet sich, wie bei mehreren neuern Liedercomponisten, so auch hier der Uebelstand, daß auf die Begleitung ein so überwiegender Accent gelegt wird, daß der Gesang nur als Nebensache betrachtet scheint, während doch die Lieder ei-

gentlich zum Singen, nicht zum Spielen geschrieben werden. Daß dies falsch, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Wozu denn die große harmonische Weisheit in ein kleines unschuldiges Liedchen hinein packen, daß es für hundert Dilettanten ungenießbar wird? Oder werden etwa die Lieder für Claviervirtuosen geschrieben? Wozu die knaupliche Penibilität in Kleinigkeiten, wo der warme Zug des Herzens sprechen soll? Auch mit wenigen Strichen entwirft der Künstler ein Bild; die Häufung der Mittel bringt den Geist nicht hinein. Diese Bemerkung soll nicht dieses Heft allein treffen, sondern die fehlerhafte Richtung vieler Anderer. Daß der Geist dieser Lieder, abgesehen von den Ausstellungen, ein schöner, ist bereits bemerkt worden; die meisten Melodien haben einen frischen Zug; einige aber laboriren an Stockung und dies ist meist da der Fall, wo das Element einer brütenden Reflection sich geltend macht. Das Lied, wenn es sich soll in die Seele singen, darf keine nervösen Zuckungen bekommen, es muß frei aus der Brust quellen, dann packt es. Unter den zehn Liedern dieses Werkchens ist Nr. 1 „Widmung," das gelungenste, sowohl was die Gesundheit des Gesanges betrifft, als auch die formelle Abrundung. Ihm zu nächst steht Nr. 5 „Liederfrühling", das im Mittelvers „wohin mit deinen Blüthen," in seinem schönen Fluge erlahmt, wenn schon der Schluß sich wieder erhebt, und Nr. 6 „Frühlings Aufruf", das gleichfalls einen gesunden Kern in sich bürgt. Nr. 9 „Kein Leid ist größer als Herzeleid," trifft sehr gut den Volkston, und zählt mit zu denen, die durch ihren gesunden Kern wirken. Die übrigen „Nachtlied", „Allweil giebt es kein' größ're Lust," „die alte Liebe", „Tröstung", „die Trauerweide", „Ade", lassen das eigentliche Element des Liedes zurücktreten. Erstlich durchzieht sie alle mehr oder weniger das reflectirende Element, vermischt mit einem dunkeln, brütenden Ahnen; wir bekommen keine feste, sichere Gestalt zu sehen; sodann stört auch, was Folge davon, die Begleitung den an sich weniger klar heraustretenden Gesang durch Unbequemheiten und harmonische Grillen. Die Ausstattung ist sehr gut bis auf einige Druckuncorrektheiten.

Louis Ehlert, Op. 14. Sechs Lieder für eine Singst. mit Pianoforte. — Leipzig, Peters. Pr. 25 Ngr.

Es spricht sich zwar in diesen Liedern ein gebildeter Geschmack aus, der sich auf eine edle Auffassung gründet, — allein sie haben nicht das Frische und Naturwüchsige, was sich in früheren Compositionen Ehlerts zeigt. Sie schmecken zu viel nach der Cultur und Feile, es ist Alles wohlgeglättet und ausgearbeitet, aber sie wirken nicht unmittelbar; die warme Herzenssprache, die sich frei und ungekünstelt ausspricht und in einen Zuge sagt, was sie bewegt, was sie leidet — eben die vermißt man, — also den eigentlichen Schwerpunkt des Liedes; es sind mehr Erzeugnisse einer Empfindungsweise, die den natürlichen, einfachen Ausdruck des Herzens gleichsam verschmäht und nach einem andern, gesteigerteren sucht, der aber für das Lied auf einen zu spitzigen Cothurn geht. Das erste davon von Geibel: „Nun die Schatten dunkeln", hat am meisten den einfachen Liedcharakter in einer empfindungsvollen Melodie, die nur an zwei Stellen sich unterbricht in ihrem Flusse und die Begleitung sprechen läßt. Das Gedicht verlangt aber noch mehr Energie des Gedankens, noch mehr Steigerung des Ausdruckes gegen das Ende hin. — Das Lenau'sche „Weil' auf mir du dunkles Auge," (Nr. 2) ist nicht in seiner Gewalt erfaßt. Der musikalische Gedanke spiegelt nur schwach den Dichterausdruck ab. Die Melodie ist zu unbedeutend für die Gedankenwucht eines Lenau, namentlich trifft dies den zweiten Theil. Nr. 3 „Nun ist der Tag geschieden" von Geibel, ähnelt im Geist dem ersten, auch die Begleitung ist dieselbe. Das Heine'sche „Philister in Sonntagsröcklein" (Nr. 4) ist gut gezeichnet, im Mittelsatze steckt viel Schumann, desgl. im $\frac{3}{4}$ Tact, der rücksichtlich schöner Melodie ein gutes Stück ist. Nr. 5 „die Lilie glühe in Düften" von Geibel ist das beste Stück der Sammlung, die Stimmung des Gedichtes ist schön erfaßt und die Melodie durch nichts in ihrem klaren Fluß getrübt, wirkt aber doch nicht recht schlagend, weil es theils von einer künstlichen Begleitung getragen wird, theils ein gewisses Haschen nach romantischer Färbung bemerken läßt. Nr. 6. „das bessere Land," von Felicia Hemans hat in seinen Ausdruck zu viel Verbrämtes und wirkt daher nicht überzeugend genug. —

Siegfried Saloman, Op. 26. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Peters. Pr. 1 Thlr.; auch einzeln zu haben zu 5 — 7½ Ngr.

Es können sich diese Lieder mit dem Op. 23 (die Gedichte von P. Heyse) keineswegs messen. Entweder hat der Componist detonirte Stimmung beim Verfertigen dieser Lieder gehabt oder sie stammen aus einer frühern Zeit und wagen sich an's Licht, nachdem er die Verleger für sich gewonnen, die bekanntlich, wenn die Sachen eines Componisten angefangen haben zu gehen, auch dessen mittelmäßiges Gute in die Welt senden, ob sie gleich anfangs äußerst dificil sind und sicherlich ein Heft Lieder, wie die im Op. 23 des genannten Componisten, würden de facto als nicht gehende, zurückgesendet haben, wenn er sie als unbekannter Compo-

nist und als Op. 1 hätte zum Verlage angeboten. — Habent sua fata libelli, und die Verleger haben ihre Grillen, welcher letzterer Uebelstand die Kritik bisweilen in die Nothwendigkeit versetzt zu sagen, daß, wenn man grillenhaft handle, mitunter recht viel dummes Zeug zum Vorschein komme. Es entsteht sonach der Zwiespalt, daß der Verleger seine gedruckten Sachen für gut und zahlbar hält, die Kritik aber für Produkte sie erklären muß, an denen sich die Symptome des Irrgehens in bedenklicher Weise zeigen. Die Melodien sind inhaltsleer und unter sich wieder ganz ähnlich, sie klingen sämmtlich so, als wenn sie hintereinander schnell gemacht wären, wie es wohl manchem Anfänger begegnen mag, dessen Empfindungssphäre sich blos um einen Punkt dreht, wenn auch nicht um ihre eigne Achse. Auch in der formellen Behandlung zeigt sich eine mehr anfängerische Monotonie; wir finden entweder nur den $\frac{1}{8}^2$ oder $\frac{6}{8}$ Tact, und selbst da, wo der $\frac{3}{4}$ Tact in einem Liede eintritt, liegt ersterer zum Grunde. Dies Alles giebt, trotz der correcten Harmonien, dem Ganzen einen dilettantischen Anstrich, der auch übrigens der Begleitung anklebt. Hätte der Componist, der sich schon viel besser bethätigt hat, Selbstkritik geübt, so würde er seinen Liedern ein besseres Vade mecum haben bereiten können.

Em. Klitzsch.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

Julius Maier, Deutsche Volkslieder, für Sopran, Alt, Tenor und Baß bearbeitet. 2 Hefte. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur und Stimmen. à Heft 1 Thlr.

— — —, Op. 2. Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Ebend. Partitur u. Stimmen. (Ohne Preisangabe.)

Sowohl die Auswahl der Volkslieder wie auch ihre Bearbeitung empfiehlt sich durch Geschmack und Sachkenntniß. Befinden sich auch mehrere darunter, die bereits in ähnlichen Sammlungen vorhanden, so ist ihnen doch hier in der Bearbeitung eine neue Seite abgewonnen. Sie alle sind leicht und faßlich, wie es das Volkslied erheischt, in die mehrstimmige Form eingerahmt, und je nach ihrem Charakter verschiedenartig behandelt. Sie seien Gesangvereinen angelegentlich empfohlen.

In gleicher Weise empfehlen sich die sechs Gesänge desselben Componisten. Sie sind von dem ächten Gesangesgeiste beseelt, und ruhen auf dem Volksliedcharakter, als demjenigen Fundament, welches der einzig wahre Stützpunkt eines Gesanges ist, der eine allgemeine Verbreitung und sichere Dauer beanspruchen will. Vorzüglich zu loben an diesem Werkchen ist auch, daß die Texte mit Geschmack ausgewählt sind. Sie bewegen sich nicht, wie häufig bei mehrstimmigen Liedern, in einer rein subjectiven Sphäre, sondern haben einen breiteren, allgemeinen Grund. Die Melodien sind durchgehends von einer edlen, gewählten Sprache, wozu ihnen außerdem noch viel Innigkeit beigegeben ist. Als vorzüglich gelungen seien hervorgehoben: Nr. 1 „Kinderwache", voll zarter Empfindung; Nr. 2 „die beiden Gräber" (englisches Volkslied), desgleichen von sanftem, elegischem Ausdruck, den das Gedicht ausspricht; Nr. 3 „Frühlingshauch" von Em. Geibel, ein frisch belebter Frühlingsreigen, und Nr. 5 „die Geschwister" von C. Immermann, das den Volkston in sehr gelungenen Zügen anschlägt. —

Em. Klitzsch.

Die Pariser Prämianten und ihre Geschicke.

II.

Die Preisbewerbung.

In diesem und dem nächsten Abschnitt folgen wir der zwar in Uebertreibung sich gefallenden, aber doch auf Wahrheit gegründeten Schilderung des sarkastischen Berlioz, wie er sie in der ergötzlichen Erzählung seiner eigenen Freuden und Leiden während und nach bestandener Lehrzeit giebt, und worin er, zu seiner Sicherstellung der Akademie gegenüber, in der vergangenen Zeit redet, mit der bissigen Bemerkung, daß es heutigen Tages zwar nicht mehr in allen Stücken so mißlich stehe, aber doch in den meisten. Ohne der Akademie oder dem Conservatoire zu nahe treten zu wollen, wählen wir die Form der gegenwärtigen Zeit.

Jahr ein Jahr aus diejenigen jungen Franzosen bekannt zu machen, die am meisten Bürgschaft leisten für den zukünftigen Glanz der Kunst, und dieselben mittelst eines ihnen ausgesetzten Jahrgehalts zu ermuntern, der es ihnen möglich macht, während fünf Jahre (Musiker während drei, davon sie zwei in Italien und eins in Deutschland zubringen müssen), sich sorgenfrei und ausschließlich dem Studium ihres Berufs zu widmen: das ist der doppelte Zweck des „großen römischen Preises" (grand prix de Rom) und die Absicht des Staats, der ihn stiftete. Folgendes sind die Mittel, die man noch vor wenig Jahren zur Erfüllung der einen und

zur Erreichung der andern anwendete. Die Dinge haben sich seither etwas geändert, aber gar wenig. Die hier berichteten Thatsachen werden freilich den meisten Lesern höchst unwahrscheinlich, ja unglaublich erscheinen; da jedoch der Erzähler nach einander die Ehre eines zweiten und ersten Preises der Akademie genoß, und er nichts aussagt, was er nicht selbst erlebte und ganz sicher weiß, so wird dennoch das Unglaubliche an Glaubwürdigkeit gewinnen müssen.

Alle geborenen oder auch nationalisirten Franzosen unter dem dreißigsten Jahre konnten und können noch jetzt nach den Vorschriften des Reglements Zutritt erhalten zum alljährigen Concurs. Sobald der Zeitpunkt desselben festgesetzt ist, haben die Bewerber sich auf dem Secretariat des Instituts (Akademie) zu melden und einzuzeichnen, und müssen alsdann einer vorläufigen Prüfung, Vorbereitungsconcurs genannt, sich unterwerfen, aus welcher fünf oder sechs der vorgeschrittensten Zöglinge als eigentliche Concurrenten hervorgehen. Die Aufgabe besteht in der Composition einer lyrischen Scene ernster Gattung für eine oder auch für zwei Singstimmen mit Orchesterbegleitung. Um den Concurrirenden Gelegenheit zu geben ihre melodische Begabung und ihre Kraft im dramatischen Ausdruck zu bewähren, von ihrer Behandlungsweise der Instrumentirung und andern zur Composition eines solchen Werks unerläßlichen Fähigkeiten Proben abzulegen, läßt man sie eine Singfuge schreiben. Zu dieser Arbeit giebt man ihnen einen vollen Tag. Jede Fuge muß mit Namensunterzeichnung versehen sein.

Am folgenden Tage versammeln sich die Mitglieder der musikalischen Abtheilung des Instituts*); sie durchmustern die eingelieferten Fugen und treffen darunter eine Auswahl, die um so unparteiischer ausfällt als ein Theil der unterzeichneten Manuscripte stets von Schülern der HH. Akademiker herrühren. Bald nach erfolgter Abstimmung und Bezeichnung der zuzulassenden Bewerber haben sich diese wieder einzustellen, um die Scene oder Cantate, die sie in Musik setzen sollen, in Empfang zu nehmen und sich mit Dinte, Feder und Papier unter Verschluß zu begeben (entrer en loge). Der Herr Direktor dictirt allen zugleich das klassische Gedicht in die Feder, welches nach altem Herkommen fast unabänderlich folgendermaßen anhebt: Schon färbt mit Rosenlicht der Himmel sich; oder: Schon fängt es an zu tagen; oder: Schon leuchtet hell die Morgensonne; oder: Schon glühn im Purpurlicht die fernen Berge; oder: Schon steigt die Morgensonn' empor; oder: Schon prangt die Sonn' am fernen Himmel; oder: Schon lacht Natur im Morgenlicht; oder aber: Schon naht der junge Morgen u. s. w.; fast immer eine Morgensonne, wie man sieht; nur Berlioz, der nun einmal zum Außerordentlichen erkoren ist und schon von früh auf bestimmt zu sein schien, eine Ausnahme zu bilden unter seinen Landsleuten und Fachgenossen, erhielt ausnahmsweise eine Abendsonne zu verarbeiten: Schon naht die Nacht mit dunkeln Schleier 2c.

Nachdem die Concurrirenden in solcher Weise den zu componirenden Text in Empfang genommen, werden sie mit ihrem lichtvollen Gedicht und einem Clavier eingesperrt und so lange unter Schloß und Riegel gehalten, bis die Partitur zu Ende gebracht. Vormittags elf Uhr und Nachtmittags um sechs kommt der Schließer, dem sämmtliche Schlüssel der Klausen anvertraut sind, und entläßt die einsamen Arbeiter zu gemeinschaftlichem Mittagsmahl. Das Akademiegebäude verlassen, ist streng verboten, es darf sich Keiner entfernen. Alles was von außen her zu ihnen dringt, Papier, Briefe, Bücher, Wäsche und andere Gegenstände, wird auf das strengste durchsucht, zur Abwendung etwaigen fremden Beistandes; wobei es den Jünglingen unbenommen bleibt, Abends von sechs bis acht Uhr im Hofe des Gebäudes, Besuche zu empfangen und selbst Freunde zum lustigen Mahle einzuladen; und was da einem nicht alles mündlich oder schriftlich zugesteckt werden kann, mögen die Götter wissen. Die Brütezeit ist gesetzlich auf zweiundzwanzig Tage festgesetzt. Wer früher fertig ist, darf Reißaus nehmen, nachdem sein numerirtes und unterzeichnetes Manuscript eingeliefert worden. Sobald sämmtliche Partituren beendet, versammelt sich abermals der lyrische Areopag, zu dieser Sitzung zwei aus den andern Kunstabtheilungen gewählte Mitglieder des Instituts sich zugesellend, einen Bildhauer und einen Maler z. B., oder einen Kupferstecher und einen Baumeister, oder einen Bildhauer und einen Kupferstecher, oder auch einen Baumeister und einen Maler, oder zwei Baumeister oder zwei Maler u. s. w.; kurz zwei Collegen, die von Musik nichts verstehen, das ist die Hauptsache. Diese haben berathende Stimmen und sitzen zu Gericht über Werke einer ihnen völlig fremden Kunst. Die für das Orchester geschriebene Cantate wird am Clavier begleitet, und nach der Clavierbegleitung das instrumentirte Werk beurtheilt. Hier tritt das Reglement in seiner gänzlichen Lächerlichkeit und Unbilligkeit zum Vorschein. Da mag denn die Instrumentirung noch so geschickt und durchdacht, oder noch so verrückt und schlecht sein: das Clavier wird gleichsam zur Guillotine, die alles eben und gleich macht, nur die Zwerge haben nichts zu fürchten.

*) Sechs an der Zahl: Auber, Halevy, Carafa, Onslow, Adam und (für den jüngst verstorbenen Spontini) Thomas.

Nach diesem Vortrag wird abgestimmt und über den Preis entschieden. Damit aber ist es noch nicht zu Ende. Acht Tage nach dieser Sitzung versammeln sich sämmtliche Abtheilungen der schönen Künste zum großen Schwurgericht und zu endgültigem Urthelsspruch. Hier bilden nunmehr Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher und Metallschneider eine imponirende große Jury, aus welcher jedoch die Tonkünstler nicht ausgeschlossen werden; nur Dichter und Schriftsteller sitzen nicht mit zu Gericht.*) Zum zweiten Male wird die Cantate am Clavier vorgetragen, und das Vor-Urtheil der musikalischen Abtheilung wird von der Majorität entweder bestätigt, oder abgeändert, oder auch gänzlich verworfen. Somit also wird der Preis in letzter Instanz von Richtern zuerkannt, die von Musik gar nichts verstehen und nicht mal die beurtheilten Stücke in der Ausführung hören konnten, wie sie ursprünglich empfangen und geschrieben wurden.

Am Tage der feierlichen Preisvertheilung endlich wird das von den HH. Akademikern vorgezogene Werk vollständig ausgeführt, d. h. mit vollem Orchester. Freilich etwas spät, da es nun ganz anders erscheint, als man es früher hörte. Vernünftiger wäre es gewesen, gleich mit einer solchen Ausführung zu beginnen, und da auf das abgegebene Urtheil nicht zurückzukommen ist, könnte man sich die unnützen Kosten ersparen; aber die Akademie ist doch auch begierig das Werk kennen zu lernen, das sie gekrönt hat, und das ist ihr nicht zu verargen.

Beiläufig ist es billig hier noch zu bemerken, daß wenn Maler, Bildhauer, Baumeister und Kupferstecher über Musiker zu Gericht sitzen und über Werke aburtheilen, von denen sie nichts verstehen, die Musiker wiederum es ihnen reichlich vergelten, wenn sie mit ihrer Preisvergeltung an Fachgenossen an die Reihe kommen, die von den in solchem Fall eben so wenig berechtigten Musikern mit beschafft wird. Da an der Preisbestimmung eines jeden Faches sämmtliche Abtheilungen oder Fächer sich betheiligen, mithin auch jedes Mal die Fachgenossenschaft in der Minorität und die relative Ignoranz in übermächtiger Majorität steht, so leuchtet daraus hervor, wie begründet das jedesmalige Urtheil. Die Einrichtung, man muß es gestehen, ist in dieser Beziehung unübertrefflich; der Kameradschaften und persönlichen Rücksichten gar nicht zu gedenken.

*) Bestand der Akademie der schönen Künste: 14 Maler, 8 Bildhauer, 2 Baumeister, 4 Kupferstecher, 6 Musiker, zusammen 40 Mitglieder. Diese fünf Abtheilungen der Akademie bilden die vierte Klasse des Instituts.

Aus Dresden.

Mein letzter Bericht war vom 9ten März. Die musikalische Windstille der Charwoche benutze ich, um mit der Wintersaison aufzuräumen.

Am 10ten März feierte der Vice-Intendant des hiesigen Hoftheaters, Hofrath Winkler (Theodor Hell), sein 50jähriges Amtsjubiläum. Bei einem Festessen, das ihm zu Ehren am Abende dieses Tages stattfand und eben so zahlreiche als vielseitige Theilnahme erfuhr, (der Gefeierte bekleidet eine beträchtliche Anzahl öffentlicher Aemter,) trug sich ein Ereigniß zu, das zu charakteristisch für diejenigen hiesigen Verhältnisse und Persönlichkeiten ist, die in das Bereich meiner öffentlichen Bearbeitung fallen, als daß ich es mit Stillschweigen übergehen dürfte. Das Musikchor nämlich, das bei Tafel fungirte, hatte die nicht geringe Kühnheit, den Legionen Hof- und Regierungsräthen, Ministern und Mitgliedern der freien Conferenzen, Geheimsekretären und Kammerherren, die wie billig in der Versammlung dominirten und derselben ihr eigentliches Gepräge aufdrückten, unter Anderem auch den großen Marsch aus Wagner's „Tannhäuser" vorzuspielen. Daß diese Herren den guten Witz der Söhne Apoll's gar nicht erkannt haben würden, wenn seine Bedeutung nicht noch auf eine ganz besonders eclatante Weise offenbart worden wäre, darf man bei der constatirten Unverträglichkeit zwischen Politik und Musik schon mit ziemlicher Sicherheit voraussetzen. Diese Betrachtung mag es denn auch gewesen sein, welche den ehemaligen „Collegen" des Componisten zur Herbeiführung des scandalösen Auftritts veranlaßt haben dürfte, durch den sich um einige Stufen höher in der allgemeinen Achtung zu bringen mit außerordentlichem Erfolge ihm gelungen ist. Andere behaupten dagegen, ein „Marsch" dieses „gemüthlichen" Mannes sei vorher unbeachtet vorübergegangen, während die Composition Wagner's den lebhaftesten Applaus hervorgerufen habe. Doch sei dem, wie ihm wolle: — gewiß ist es, daß der „gemüthliche College" Tischnachbar einiger Excellenzen war, vor deren Augen und Ohren er dargethan, welch' stupender Grad von königl. sächs. Loyalität ihn beseelt. Die nächsten Folgen seines heroischen Benehmens sollen jedoch verschiedene Unannehmlichkeiten mit Personen gewesen sein, welche die laute Aufforderung des gemüthlichen Mannes, „sich zu schämen," etwas ungnädig aufgenommen haben, — vor Allem aber ein endloser Federkrieg in unserem famosen Tageblatte, dessen Kern die Frage: „Wird man nicht bald eine Oper von Richard Wagner hören?" Auf diese ohngefähr drei Wochen lang täglich wiederholte Frage erfolgten denn nun die seltsamsten Antworten, auf sie die seltsamsten Entgegnungen: „Kreuzthurm, russischer Pin-

sel, abgebranntes Opernhaus, Mensch und Künstler, Parteidemonstration, Umsturz" und dergl. Ausdrücke kamen am öftersten vor. Hatte der gemüthliche College den Schaden davon und den Spott natürlich obendrein, so fiel dagegen der alleinige Nutzen dieser großen Folge aus kleiner Ursache in die Tasche des glücklichen Eigenthümers unseres Tageblattes, denn begreiflicher Weise ließ die Theaterdirection mit den höchst eigenthümlichen Begriffen von Kunst durch das Hin- und Hergerede sich nicht im Mindesten weder in ihren höchst eigenthümlichen Begriffen noch in ihrer angeborenen stoischen Ruhe irre machen. Als Moral dieser erbaulichen Geschichte aber empfehle ich eine Selbstbetrachtung über die Frage: Wie muß die amtliche Stellung Wagner's in Dresden beschaffen gewesen sein, wenn noch nach seinem Fortgange von hier und bei der gewissen Aussicht auf seine Nimmerwiederkehr die Ergühle des ehemaligen Collegen in solcher Weise hervorbrechen? —

Gestatte man mir, ehe ich auf die Hauptgegenstände meines Berichts übergehe, noch einige vorrednerische Bemerkungen über die Apotheose, die ich neulich unserem „Menschen u. s. w." zu Theil werden ließ. Mit der außerordentlichsten Befriedigung darf ich von der Wirkung derselben berichten. Einige der Besserunterrichteten meinten zwar, der Stoff sei noch lange nicht nach seinem vollen Umfange von mir benutzt worden; einige Andere mit bösem Gewissen fanden die Schilderung zwar vollkommen wahr, aber denn doch zu gräßlich; Einer behauptete, was zu bestreiten noch Keinem eingefallen war, daß nämlich der „Mensch u. s. w." ein gewandter Dirigent sei. Im Allgemeinen jedoch muß ich mich — wie schon gesagt — äußerst befriedigt fühlen durch eine gewisse Uebereinstimmung der verschiedenen Urtheile, und nur im Punkte der „Frömmigkeit" modifizirt sich diese Uebereinstimmung etwas wesentlicher. In dieser Beziehung nun bringe ich die gesammte Menschheit in drei Klassen. Die erste Klasse ist wirklich fromm und glaubt daher auch noch an die Frömmigkeit bei Andern: ihre Anzahl ist außerordentlich gering. Die zweite Klasse ist keineswegs fromm, glaubt daher auch nicht an die Frömmigkeit Anderer, hält es aber für unbedingt nothwendig, den Schein der Frömmigkeit zu wahren und will deshalb auch weder sich noch Andere in ihrer Heuchelei gestört wissen: ihre Anzahl ist unermeßlich groß. Die dritte Klasse endlich ist stolz darauf, weder fromm zu sein, noch fromm zu thun, unterscheidet deshalb aber auch am sichersten wahre Frömmigkeit von erheuchelter, und wenn sie der ersteren ihre Achtung nicht versagen kann, so kennt sie doch kein größeres Gaudium, als die schonungsloseste Entlarvung der letzteren: ihre Anzahl ist nicht eben beträchtlich, wächst aber mit jedem Tage. Indem ich mich nun bescheide, von der ersten Klasse der Gottlosigkeit, von der zweiten aber der Indiskretion beschuldigt zu werden, begnüge ich mich natürlich mit dem unbedingten Beifalle der dritten Klasse. — Doch ich komme nun zur Sache.

An Opern hatten wir: die Nachtwandlerin zwei Mal, die Hugenotten, Martha, Nabucodonosor vier Mal, Czaar und Zimmermann, der Prophet; hierzu dürfte noch zu rechnen sein: der Sommernachtstraum drei Mal (neu einstudirt). — Neu war Nabucodonosor, eine der besseren Opern von Verdi, aber immer noch hinreichend schlecht. Die Handlung derselben besteht darin, daß eine Krone fortwährend von einem Haupte auf das andere übergeht; die Musik dieser Oper aber verhält sich zu dem Begriffe Opernmusik, wie die Wachtparade zu dem Begriffe Musik. Besetzt war die Oper nur zum Theil genügend; es waren beschäftigt: die HH. Mitterwurzer, Dalle Aste und Himmer, Frau Krebs-Michalesi und Frl. Bredo. Wir mußten mit dieser Oper die Sünden des Hamburger Kunstgeschmacks tragen, denn der enorme Erfolg, den sie einst in der freien Reichsstadt davon getragen, hat im Busen unseres neuen Kapellmeisters eine solche Kunstbegeisterung für ihren Componisten entzündet, daß er mit einer andern als einer Verdi'schen Oper hier gar nicht debütiren wollte. Fiasco übrigens hat der „Nabucodonoser" in Dresden nicht gemacht, wie fast alle auswärtigen Musikblätter berichteten; Furore allerdings aber auch nicht. „Fiasko" und „Furore" sind überhaupt Begriffe, die für das hiesige Publikum eigentlich gar nicht existiren: das wissen namentlich die Künstler selbst am besten, die noch stets über die Beifallszähigkeit dieses Publikums geklagt haben. Ich weiß mich nur einer Oper zu erinnern, die hier wirklich Furore machte, d. h. eine Begeisterung weckte, deren man das Dresdner Publikum bis dahin nicht für fähig gehalten hatte: dies war Wagner's „Rienzi". Allerdings läßt dieses Publikum auch zu Mißfallensäußerungen sich nicht leicht hinreißen: Fiasco aber hat der „Nabucodonosor" dennoch nicht gemacht. Die letzten Vorstellungen der Oper sollen jedoch so leer gewesen sein, daß sie in ihnen wohl zu Grabe getragen worden sein dürfte. — In der Nachtwandlerin hat Frl. La Grua mit Anerkennung gesungen, ist jedoch in der letzten Scene ohnmächtig geworden, so daß man die Vorstellung hat früher schließen müssen. — Der Prophet ist der oestreichischen Gäste wegen aufgeführt worden, welche die Einweihung der sächsisch-böhmischen Eisenbahn nach Dresden führte: in Hrn. Ditt hatte man einen Propheten verschrieben, der jedoch weder den gerechten Erwartungen, noch den billigsten Anforderungen zu ent-

sprechen vermochte. — Hr. Tichatschek gastirt bereits in Frankfurt am Main, Frau Krebs-Michalesi war nach Berlin gereist, um dort zu „propheten": es ist die Zeit der Urlaube und Gastspiele.

Als ich einst in einer schönen Stunde beschloß, von meinem bescheidenen Standpunkte aus, ebenfalls in Propheten-Literatur zu machen, ahnete ich nicht, daß mir auf diesem Gebiete noch einmal ein so würdiger Gegenstand unter die Feder gerathen werde, als der ist, dessen ich nunmehr gedenken muß. Es giebt nämlich hier ein zweites Theater (concessionirte Privatunternehmung); auch giebt es eine Parodie unseres Komikers Räder auf den „Propheten", welche heißt: „Ein Prophet oder Johannes Leiden und Freuden". Was aber haben Winkeltheater und parodirende Possen mit der Kunst zu thun? wird man hier fragen. Dagegen frage ich: Was haben Hoftheater und gewisse moderne Bühnenfabrikate mit der Kunst zu thun? — Man sieht, die Sache ist im Grunde ganz die nämliche, nur daß die Unanständigkeit hier heuchlerisch verhüllt, dort aber ehrlich nackt auftritt. Ich berichte daher, daß jene „Parodie des Propheten" auf jenem zweiten Theater bereits siebzehn Aufführungen in drei Monaten erlebt hat und daß ich es für eine meiner außerordentlichen Pflichten hielt, sie wenigstens einmal mit anzusehen. Nun muß man zwar eingestehen: anzuhören und anzusehen ist nicht, was die Leutchen in diesem Theater spielen, blasen, singen, sprechen und darstellen, aber Ruhm, Preis und Ehre den Verfassern des Stücks und der parodirenden Musik! Sie haben das wirksamste Mittel gefunden, den ächten Propheten, welcher in dieser Zeitschrift der „falsche" heißt, öffentlich zu discreditiren. Freilich gehört noch dazu, daß die Theater selbst dem unächten Propheten, den man hiernach den „wahren" nennen könnte, gleiches Recht mit dem ächten falschen Propheten einräumen: dann aber wird man über diesen letzteren nur noch lachen!

An Concerten gab es noch: drei Quartett-Akademieen Lipinski's, und darin: die Quartette in B-Dur (Op. 18), E-Moll, F-Moll und G-Dur von Beethoven, in C-Dur, G-Moll und D-Dur von Haydn, in C-Dur von Mozart und das Quintett in C-Dur von Beethoven. — Der Gesangverein Orpheus gab ein zweites Concert und darin auch mehre Gesänge aus einem neuen Cyklus von Liedern aus dem wendischen Bauernleben: „der Spinnabend" von Otto; der Liederkreis führte das „Soldatenleben" von Otto auf. Im Allgemeinen zersplittern sich die zahlreichen Männergesangskräfte hier viel zu sehr, Herr Otto aber fängt an, als Componist eine an und für sich ganz gute Idee über die Maaßen auszubeuten: die Gesellenfahrten, der Sängersaal, das Soldatenleben, die Burschenfahrten, der Spinnabend, — das ist schon zu viel. — Ein Mannichfaltigkeits-Concert des hiesigen Rath- und Hülfsvereins brachte unter Anderem das Trio in D-Moll von Mendelssohn, lobenswerth ausgeführt von den HH. Wehner, Seelmann, Ernst Kummer. — Der Violinist Hr. Hilf aus Kassel, ein ganz ausgezeichneter Techniker, gab nach vielfachen Nöthen und Chikanen ein Concert, in dem er seine immense Fertigkeit auf das Glänzendste bewährte im Vortrage eines Concerts von David, eines Adagios von Spohr und einer eigenen Phantasie über ein Thema von Bellini. Das erst mit Unterstützung der Kapelle angekündigte Concert erwieß sich als eine Soirée mit etwas mangelhafter Clavierbegleitung: die Kapelle hatte die Zusage der Unterstützung angeblich wegen unerwarteter Dienstbeschäftigung plötzlich zurückgenommen und durch ein solches nicht zu rechtfertigendes Verfahren den armen Concertgeber natürlich in die ärgste Verlegenheit gebracht. Es muß jedoch eine ganz besondere Bewandniß mit dieser Angelegenheit gehabt haben; welche? habe ich leider nicht erfahren können. — Ein Hr. John Schweitzer aus London, ein völlig unzurechnungsfähiger Baryton, hatte die Kühnheit, an einem Tage mit Hrn. Hilf ebenfalls eine Art von Concert zu geben. — Das Palmsonntags-Concert der Kapelle brachte neben der Symphonie eroica von Beethoven die überaus herrliche große Cantate Händel's: Alexanders Fest oder die Macht der Musik. Wenn irgend Etwas im Stande ist, uns den stürmischen Bewegungen, die das moderne Leben wie die moderne Kunst charakterisiren, auf Stunden zu entrücken, so ist es die völlige Hingabe an jene alten Meisterwerke, von deren ruhiger Großheit wir Menschen der ewigen Aufregung uns anfänglich zwar unbefriedigt abwenden, an deren näherer Betrachtung wir jedoch unsere ganze Geistesruhe wieder gewinnen können. Es giebt freilich nur wenige Menschen, die den Willen haben, zu jener Sammlung sich zu erheben, ohne welche die Werke der Altmeister natürlich langweilig erscheinen müssen. Das Concert für die Wittwen und Waisen der Kapellmitglieder war gleichwohl zahlreich besucht: ist der regelmäßige Besuch desselben Vielen eine liebe Gewohnheit, Manchen eine Gelegenheit zum Wohlthun, so werden die Meisten doch von den Symphonie-Aufführungen angezogen.

Ich gebe nunmehr einen Ueberblick von den Concertereignissen einer überaus fruchtbaren Wintersaison. Es fanden vom 24ten Oktober vorigen Jahres bis zum 13ten April dieses Jahres statt: 5 große Concertaufführungen (H-Moll Messe von Bach, Athalia von Mendelssohn, Alexander's Fest von Händel, Symphonie in C-Moll von Gade, fantastische Symphonie

von Berlioz, heroische Symphonie von Beethoven u. s. w.); 5 Männergesangsconcerte (Orpheus, Liederkreis, Liedertafel); 4 Mannichfaltigkeitsconcerte zu wohlthätigen Zwecken; 9 Virtuosenconcerte (Frl. Marie Wieck, Schulhoff, Frl. Rosalie Spohr, Charles Mayer, Hilf u. s. w.); 6 Quartett-Akademien Lipinski's; 6 Concerte der ungarischen Kapelle, — in Summa: 35 Concerte und Soiréen in Zeit von 24 Wochen. Schrecklich, aber wahr!

Der Chef der bedeutendsten hiesigen und auch auswärts berühmten Pianoforte-Fabrik, Hr. Rosenkranz, ist vor Kurzem plötzlich und in seinen besten Jahren gestorben; man sagt, das sehr ausgedehnte Geschäft werde seinen Fortgang haben. — Hr. Concertmeister Schubert ist von seiner Kunstreise zurückgekehrt.

Am 15ten April 1851. L — i.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Außer den bereits in Nr. 8 dieses Bandes erwähnten musikalischen Vorträgen fanden im letzt verflossenen Vierteljahre folgende Aufführungen Statt: Musikabend am 24ten Februar. Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente von Dussek, gespielt von den HH. Büchner, Mayer, Alscher und Grützmacher; Lieder, gesungen von Frl. Strube, einer Schülerin der hier lebenden Gesangslehrerin Frau Schäfer; Sonate von Ritter (Mscpt.), vorgetragen von Frau Brendel, dasselbe Werk, dessen schon vor einiger Zeit in d. Bl. rühmlichst gedacht wurde. Musikabend am 21ten März: Trio von Haydn, gesp. von Frl. Riese, den HH. Mayer und Wittmann; Lieder von Fr. Schubert, gesungen von Hr. Mayer; Quintett von Hummel in Es für Pianoforte und Streichinstrumente, gesp. von den HH. Hentschel, Mayer, Hauschild, Wittmann und Backhaus; Pianofortevorträge des Hrn. v. Kaas von Kopenhagen; Rhapsodien von Tomaschek, gesp. von Hr. Hentschel. Musikabend am 12ten April: Sextett von Onslow, für Pianoforte und Streichinstrumente, gesp. von den HH. Hentschel, Mayer, Radecke, Wittmann und Backhaus; Lieder von Twietmeyer (Mitglied des Vereins), vorgetragen von Frl. Kuhn vom Hoftheater zu Kassel; ungarisches Rondo zu vier Händen von Fr. Schubert, gesp. von den HH. Büchner und Kuhlau; Lied von Netzer (Mitgl. d. Ver.), gesungen von Frl. Kuhn. F. G.

Celle, im April 1851. Es ist ein erfreuliches Zeichen der Zeit, was das Gebiet der Tonkunst betrifft, daß selbst in den kleineren Städten unseres Nordens der Geschmack an klassischer Musik sich mehr und mehr verbreitet. Zeugniß hiervon geben die in unserer Stadt Celle im verflossenen Winter statt gefundenen vier größeren Concerte, welche der hiesige Singverein unter der Leitung ihres eifrigen und umsichtigen Musikdirektors Stolze veranstaltete, und welche sich von Seiten des kunstliebenden Publikums großer Theilnahme zu erfreuen hatten.

Das erste, wie schon früher erwähnt, fand in hiesiger Stadtkirche am 1ten Nov. v. J. Statt, und wurde das neueste Oratorium: „Hiob", von Stolze, Text von Dr. Ad. Köler aufgeführt. Die drei nachfolgenden Concerte waren im Concertsaale, wovon das eine am 7. Januar d. J. uns den Genuß gewährte, Hummels A-Moll Pianoforte-Concert, dann aus Haydn's „Jahreszeiten" den Frühling und Sommer zu hören. Das andere am 11ten Februar brachte Beethoven's Trio, Op. 61 Nr. 3, für Pianoforte, Violine und Violoncell, C-Moll und aus Haydn's „Jahreszeiten" den Herbst und Winter zur Aufführung. Im letzten am 11ten April erfreuten wir uns an Fel. Mendelssohn's schönem Psalm 42: „Wie der Hirsch schreit" 2c., Mozart's Es-Dur Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, und zum Beschluß an Haydn's Oratorium „die Schöpfung" Arie: „Nun beut die Flur das frische Grün 2c.", Recitativ und zwei Chöre: „Stimmt an die Saiten" und „die Himmel erzählen die Ehre Gottes" 2c.

Die Chöre, von dem fast 90 Personen starken Singverein vorgetragen, gingen sehr präcise und verfehlten ihre Wirkung nicht*); die Pianoforte Soli's wurden von einem jungen talentvollen Schüler unsers geschätzten Dirigenten Stolze, dem Musiklehrer Hr. Degenhardt, mit Präcision und großer Geläufigkeit executirt.

Im Laufe des Sommers soll das Oratorium: „Moses von Aloys Schmitt, Text vom Professor Kilzer, zur Aufführung kommen, und wir geben uns der Hoffnung hin, den als Tondichter und Claviervirtuosen allgemein bekannten Componisten jenes Oratoriums dann persönlich in unserer Mitte zu begrüßen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Hannover. Der unermüdliche Concertgeber und umherreisende Professor Kleß, der vor mehreren Jahren hier am Gymnasio und an der polytechnischen Schule als Gesanglehrer eine kurze Zeit fungirte, tauchte auch hier wieder auf und gab am 16ten März d. J. in der Marktkirche zum Besten der Armen ein Vokal- und Orgelconcert. — Das Ergebniß der Einnahme war 13 Thlr. 11 Sgr., die Kosten vom Concertgeber veranschlagt beliefen sich auf 14 Thlr., die ihm garantirt wurden. Gegen 200 Frei-

*) Die Soli's von Dilettanten ausgeführt, waren sehr gut besetzt.

billete hatte aber Hr. Kloß selbst dazu ausgegeben. Wie zu erwarten war, fand das Concert nur wenig Anklang und ist der Concertgeber bald wieder weiter gereist.

Hr. Chrudimsky und Frau Behrend-Brandt haben die Frankfurter Bühne verlassen. Ersterer gastirt jetzt in Leipzig zugleich mit Staudigl. Am 8ten Mai traten dieselben zuerst hier in „Robert der Teufel" auf.

Pischek beabsichtigt in der Schweiz zu concertiren; von da will er nach Paris und London.

Thr. Milanollo gab am 30ten April in Darmstadt ihr zweites Concert.

Tichatschek gastirt in Darmstadt, unser Leipziger Tenorist Widemann in Bremen, Frl. Haller in Stettin.

Frau Gundy hat in Breslau in 64 Vorstellungen die Fides im Propheten 24 Mal gesungen. Rechnet man hierzu die Thätigkeit derselben in Leipzig in derselben Oper, wo sie auch wohl fast eben so oft aufgetreten ist, so muß man vor solcher Ausdauer und Langmuth Respect bekommen. Gegenwärtig wird dieselbe in Hamburg erwartet, wahrscheinlich auch wieder zu 24 Prophetenvorstellungen.

Die HH. Friedr. und Friedr. Theodor Kaufmann produciren jetzt ihre Instrumente während mehrerer Meßabende in Leipzig. Sie beabsichtigen von hier nach Hamburg und dann nach London zu gehen. Der hohen Trefflichkeit des Gebotenen wurde schon in voriger Nummer gedacht; in der nächsten gedenken wir noch einiges Nähere zu berichten.

Vermischtes.

Das Königsstädter Theater in Berlin wird am 1sten Juli für immer geschlossen, und das Gebäude zu anderen Zwecken benutzt.

Henriette Sontag, schreibt man aus Paris, war für diesen Sommer für die Summe von 500,000 Fr. in Petersburg engagirt. Der Kaiser fand es unangemessen, daß die Frau, welche er als Gesandtin einst an seinem Hofe empfangen, jetzt als Sängerin wieder erscheinen solle. Er verweigerte die Erlaubniß, und Frau Sontag muß sich nun mit monatlich 30,000 Fr. begnügen, für die sie die Provinzen Frankreichs besucht.

Prof. Jansa aus Wien verweilte einige Tage in Leipzig. Er besucht im Auftrage der österreichischen Regierung die Londoner Industrieausstellung, um über die ausgestellten Streichinstrumente Bericht zu erstatten. Zu gleichem Zwecke geht Prof. Fischhof, um die ausgestellten Pianoforte zu prüfen.

Der Theaterchronik schreibt man über die Magdeburger Oper: Mit der Oper steht es schlecht, sie hat die Schwindsucht, und wird bald ihrer Auflösung entgegen gehen. Ueberhaupt ist für die Oper, obschon manche Vorstellungen sehr gelungen waren, sehr wenig gethan. Gelobt wird die Aufführung des Fidelio zum Benefiz des Musikdir. Bärwolf.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Th. Oesten, Op. 66. Trois Valses gracieuses pour le Piano. **Magdeburg, Heinrichshofen. Nr. 1, 2, 3, à 10 Sgr., compl. 25 Sgr.**

Hrn. Oesten's Fabrik arbeitet immer in üblicher Weise fort, so zwar, daß wohl Niemandem unbekannt sein wird, was man von den Producten derselben zu halten hat. Sie bringt indeß reichliche Zinsen, wie wir neulich erfuhren, wo man uns mittheilte, daß die Oesten'schen Fabrikate jetzt zu den sehr gesuchten Artikeln gehören.

Th. Oesten, Op. 69. Fleurs Italiennes. Trois Morceaux élegants sur des Motifs favoris pour le Piano. **Magdeburg, Heinrichshofen. Nr. 1, 2, 3, à 10 Sgr., compl. 25 Sgr.**

Süße Mandeln, von Hrn. Oesten verzuckert. Wer dieses liebt, greife zu, und genieße so lange davon, bis er gesättigt ist.

Th. Oesten, Op. 70. Oberon's Zauberhorn. Salon-Phantasie über Lieblingsthemen aus Oberon. Magdeburg, Heinrichshofen. 17½ Sgr.

Als wir dieses Heft zur Hand nahmen, waren wir nicht wenig über diesen Titel erstaunt, da wir an Hummel's gleichnamiges Werk dachten. Eine nähere Ansicht überzeugte uns indeß bald, daß hier nur von einer Gleichheit des Titels, keineswegs des Inhalts die Rede sein könne. Die Phantasie ist ein mixtum compositum einzelner Tacte aus der Oper.

Adolph Kullak jun., **Op. 1.** Andante pour le Piano. **Berlin, Trautwein (Guttentag).** 12½ **Sgr.**

Ein Op. 1, welches zu den besten Hoffnungen berechtigt, und zeigt, daß der junge Componist eine vortreffliche Schule gehabt hat. Dieses Andante zeichnet sich durch angenehme und fließende Melodien und eine geschickte Behandlung des Instrumentes aus; es sei demnach Freunden guter Unterhaltungsmusik empfohlen.

Ant. de Kontski, Op. 131. La Resignation. Meditation pour le Piano. **Berlin, Trautwein (Guttentag).** 22½ **Sgr.**

— — —, **Op.** 132. Mazourka pour le Piano. **Ebend.** 12½ **Sgr.**

Beide Werke sind auf äußeren Glanz berechnet, und diesen Zweck werden sie auch, gut gespielt, erreichen. Der geistige Inhalt ist nicht weit her. In der Resignation ist jene den Italienern abgeborgte Hypersentimentalität, die mit cokettem Figurenwerke geschmückt nur noch unangenehmer wirkt, als wenn sie blos einfach gesungen und eben so einfach begleitet wird. Origineller ist die Mazurka, obgleich sie sich auch nicht über hundert andere ihres Gleichen erhebt.

Ch. Zatusky, Op. 4. Trois Mazurkas pour le Piano. **Wien, Witzendorf.** 1 **Fl. C.M.**

Jeder Componist polnischer Abstammung scheint jetzt zu glauben, er müsse Mazurkas schreiben, seitdem Chopin mit den seinigen so viel Glück gemacht hat, nur Schade, daß nicht alle Polen auch Chopin'schen Geist haben! Die vorliegenden drei Mazurkas sind ganz niedliche Stückchen, doch würde der Componist jedenfalls besser gethan haben, wenn er sie zum Tanzen eingerichtet, d. h. weniger schwierig gesetzt, und die vielen unwesentlichen Verzierungen weggelassen hätte.

R. de Vilbac, Op. 4. 2 Rondos brillants pour le Piano. **Nr.** 1. Rondo élégant, **Nr.** 2. Rondo à la Valse. **Leipzig, Hofmeister. Jede Nummer** 15 **Ngr.**

Sehr gewöhnliche, im Rondo élégant sogar etwas gemeine Gedanken, die aber nicht ohne Geschick bearbeitet sind, zeichnen dieses Opus aus. Leute, die nicht gern denken, werden daran Geschmack finden.

R. de Vilbac, Op. 15. Fête villageoise du Roussillon. Morceau caractéristique pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister.** 12½ **Ngr.**

Der Componist hat hier französische Nationalmelodien mit Geschick benutzt, und dieselben zu einem nicht uninteressanten Salonstück verarbeitet. Als solches wird das Werkchen, gut gespielt, ansprechen.

J. Tedesco, Op. 30. **Nr.** 3. **Lied der russischen Postillons, für das Pianoforte übertragen. (Besonderer Abdruck aus den Klängen aus Rußland.) Leipzig, Hofmeister.** 10 **Ngr.**

Eine auch in Deutschland sehr bekannte und sehr hübsche russische Nationalmelodie ist hier geschmackvoll, aber auch sehr schwierig für das Clavier bearbeitet, so daß sich nur ganz vollkommene Spieler daran wagen können.

A. Dreyschock, Op. 82. Souvenir d'Irlande. Trois morceaux faciles et brillants pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister.** 22½ **Ngr.**

— — —, **Op.** 83. Deux Impromptus pour le Piano. **Ebend.** 17½ **Ngr.**

Die Bezeichnung facile auf dem Titel des ersteren Werkes ist nur cum grano salis zu nehmen, denn jene drei in ihm enthaltenen Stücke sind keineswegs so sehr leicht, sondern verlangen im Gegentheil schon einen geübten Spieler. Was den geistigen Inhalt dieser beiden Hefte betrifft, so kann man nur sagen, daß dieser nicht besser und nicht schlechter ist, als der aller übrigen Werke Dreyschock's.

J. Ascher, Op. 1. Tarantella di bravura pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister.** 15 **Ngr.**

— —, **Op.** 13. Pepita. Polka pour le Piano. **Ebend.** 10 **Ngr.**

Die Tarantella ist ein hübsches Werkchen, dem man eine gewisse Originalität bei geschickter Behandlung des Instrumentes nicht absprechen kann. Die Polka ist eben das, was sie sein soll, und würde sich sehr gut zum Tanzen eignen, wenn sie nicht zu schwierig gesetzt wäre.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

M. Hauser, Op. 28. **Nr.** 1. **Grusz. Lied ohne Worte für die Violine mit Begleit. des Pianoforte. Wien, Witzendorf.** 30 **Kr. C.M.**

— —, **Op.** 28. **Nr.** 2. **Russisches Bauernlied für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. Ebend.** 30 **Kr. C.M.**

Zwei für beide Instrumente sehr leicht gesetzte Kleinigkeiten, welche zur Uebung und Unterhaltung für Anfänger brauchbar sind.

Ch. Dancla, Op. 44. Souvenir de Bellini. Duo brillant pour le Piano et Violon. **Leipzig, Hofmeister.** 20 **Ngr.**

Ein Salonstück von dem gewöhnlichsten Schlage, für Dilettanten, die bessere Kost nicht vertragen können, brauchbar. Den guten Bellini könnte man nun ruhig in seinem Grabe schlummern lassen: er hat seiner Zeit manchem mondsüchtigen Fräulein und manchem verliebten Dandy den Kopf verdreht, jetzt aber gehört er doch gewiß zu den überwundenen Standpunkten.

Guill. Gneive, Op. 4. Mélodie pour Alto avec accomp. de Piano. **Leipzig, Hofmeister.** 12½ **Ngr.**

Die Literatur der Bratsche ist so wenig zahlreich, daß man Alles, was für sie geschrieben und gedruckt wird, willkommen heißen muß, auch wenn dieses nicht immer den höchsten künstlerischen Werth hat. Das vorliegende Werkchen ist ein wohlklingendes Salonstück, welches gar keine Schwierig-

keiten darbietet, dennoch aber die sachkundige Hand verräth. Zum Vortrage in Salons und sonstigen geselligen Kreisen ist es sehr gut geeignet.

J. Stransky, Op. 16. Trois Nocturnes pour le Violoncelle avec accomp. de Piano. **Nr. 1—3. Wien, Witzendorf. Nr. 1 und 2, à 1 Fl. C.M. Nr. 3, 45 Kr. C.M.**

Diese drei Nocturnos erheben sich nicht über die gewöhnlichste Unterhaltungsmusik. Die Principalstimme ist nicht schwierig, das Pianoforte nur begleitend.

Iwan Müller, Op. 72. Deux Duos faciles pour le Piano et Clarinette, suivis d'un Solo tiré de l'opéra Guido et Ginevra de F. Halévy pour la Clarinette. **Leipzig, Hofmeister. Die Duos 25 Ngr., das Solo 15 Ngr.**

Man erkennt in diesem Werkchen die geschickte und geübte Feder, aus der es geflossen; sowohl die Clarinette als das Pianoforte sind geschmackvoll behandelt, wenn auch beide Stimmen keine Schwierigkeiten darbieten. Im Solo ist die Pianofortestimme nur begleitend, während sie in den Duos selbstständig auftritt. Zum Unterricht sind diese hübschen Salonstücke zu empfehlen.

Tänze, Märsche.

J. Vieth, Polka und Tanz aus der Oper „die Teufelsvesste" für Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Bei einer zukünftigen Polka, wenn uns der Componist noch mit einer beehren will, wäre es besser, keinen Galopp-Rhythmus anzubringen, da ein merklicher Unterschied zwischen beiden Tänzen besteht.

Lieder und Gesänge.

Albert Jungmann, Op. 2. Waldblümchen. 4 kleine Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Dem Titel entsprechend, jedoch sind dieselben in die Kategorie der Alltagscomposition zu zählen, denn schon längst abgebroschene Melodieführung und Uebergänge beurkunden dies. Nr. 1 „Schlummerlied im Walde", Gedicht vom Componisten, will uns noch in der Ausführung am besten gefallen. Die übrigen drei sind sowohl im Gedicht als Musik unbedeutend, und es scheinen die zwei Damengedichte Höflichkeitstribute zu sein. —

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. **№ 20.** Den 16. Mai 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Volksmelodien,

herausgegeben von C. F. Weitzmann.

(S. Nr. 51, Bd. 32 dies. Ztschr.)

II. Finnen.

In Finnland *) lebt noch ein Volk, rein und unverdorben, wie es aus den Händen der Natur hervorging. Zwischen seinen schroffen Granitfelsen, in den unabsehbaren Fichtenwäldern, lebt es getreu den Sitten seiner Väter, gutherzig und ohne Falsch, arbeitsam und gastfrei, sich nährend vom Ackerbau, von der Viehzucht, Jagd und Fischerei, begabt mit einem lebhaften Gefühl für die erhabenen Schönheiten der nordischen Natur, sich erfreuend an den alten Sagen und Liedern seiner grauen Vorzeit.

Wo nur ein geeignetes Plätzchen sich vorfindet, in der Nähe eines klaren Sees oder eines schäumenden Wasserfalles, da ist auch das Land urbar gemacht, da stehen einige niedrige hölzerne Hütten, bewohnt von einem kleinen und armen, aber zufriedenen und kräftigen Völkchen, welches am Tage unermüdlich, oft meilenweit, seinen mühseligen Arbeiten nachgeht, und Abends sich wieder in der vom brennenden Kienspan erleuchteten Hütte zu traulichem Gespräche versammelt. Da gehen denn noch die alten Traditionen und Gesänge, voll von dunkeln Mythen und seltsamen Sitten und Gebräuchen einer längst vergangenen Zeit, von Mund zu Mund, vom Vater auf den Sohn über, da erhalten sich noch die Melodien der uralten Volkslieder in ihrer ganzen Aechtheit und Reinheit.

Dunkel und geheimnißvoll, wie ihre vom Nordlicht durchzuckten langen Winternächte, schroff und wild, wie ihre Felsen und Klüfte, sind die Mythen und Sagen der Finnen; schaurig und unheimlich, wie das Helldunkel ihrer Sommernächte, traurig und schwermüthig, wie ihre weiten, düsteren Fichtenwälder, sind die Lieder und Melodien dieses Naturvolkes.

Gleich den alten nordischen Barden ziehen blinde Greise, mit langem weißen Barte, die Harfe oder Geige unterm Arme, durch das Land, und singen und untermischen ihre Verse mit Erzählungen und Sagen. Beim Erscheinen eines solchen bildet sich bald ein Kreis von aufmerksamen Zuhörern um ihn. Der Barde, Laulaja, Sänger, oder Päämjes, Hauptmann genannt, beginnt, und jeder Vers, der von ihm gesungen wird, findet im Munde seines Begleiters ein treues Echo. Dieser Genosse oder Helfer, Puoltaja oder Saistaja, fällt schon bei dem letzten oder vorletzten Worte des Sängers ein, endet den Vers mit diesem gemeinschaftlich und wiederholt ihn dann noch ein Mal allein. Gleichsam als wolle er seinen Beifall

*) In der Landessprache: Suomi, Suomenmaa oder Suomensaari.

zu erkennen geben, fügt er gewöhnlich: muka, nämlich, sänan, ich sage, oder pa, traun, hinzu, und der Improvisator gewinnt indessen Zeit, über die folgende Zeile nachzudenken, bei welcher er wieder auf ähnliche Weise unterstützt wird, bis zum Ende des Liedes. Zuweilen vertritt ein Instrument, Kantele oder Harpu, in der Hand des Sängers die wiederholende Stimme des Begleiters. Die Landleute, welche noch an den alten Gebräuchen aus der Vorzeit festhalten, haben auch diese eigenthümliche Art des Vortrages bei ihren Gesängen und Improvisationen noch jetzt beibehalten. Wandernde Sänger, und Reisende, die sich oft bis zu funfzig Personen zusammenfinden, um Städte und Handelsplätze zu besuchen, und welche sich die Zeit in den Krügen mit Gesängen vertreiben, sind auch die Verbreiter der Lieder und ihrer Melodien, und da ihre Improvisationen oft die Ereignisse des Tages besingen, zugleich auch die lebendigen Zeitungen des Landes.

Auch den gewöhnlichsten Geschäften des Lebens suchen die Finnen eine poetische Seite abzugewinnen, ihr Gespräch ist gewürzt mit alten Sprüchen und Liederbruchstücken, „auch aus des Thoren langen Reden und des Unverständigen Worten macht der Weise ein Lied" sagt ein altes finnisches Sprichwort; in der Hütte, auf dem Felde, bei der Arbeit und bei den Festen, bei frohen und traurigen Ereignissen ertönen ihre Melodien, einfach und kunstlos, aber herzlich und rührend.

An Feiertagen und bei festlichen Gelegenheiten versammeln sich die Bewohner der zerstreut, oft weit von einander entfernt liegenden Hütten auf einem bestimmten Platze im Walde. Die jungen Leute ringen und kämpfen mit einander, der Bogen wird gespannt, die Abenteuer der Bären- und Wolfsjagden werden erzählt, und die Gesangwettkämpfe beginnen in derselben Art, wie wir sie unter andern auch bei den Grönländern vorfinden. Bei diesen Sängerkriegen singt abwechselnd Einer nach dem Anderen, und auch die Frauen bleiben nicht zurück. Je länger der Sänger seinen Gegenstand behandelt, aufgemuntert durch den Beifall der Zuhörer, desto verdienstvoller, denn ihr Sprichwort sagt: die Nacht verlängert den Tag, der Gesang das Bier im Kruge. Bis zum späten Abend besingen sie aus dem Stegreife ihre Liebe und ihr Leid, ihre Arbeiten und Erholungen, Jagden und Unternehmungen, geißeln gegenseitig ihre Fehler und Lächerlichkeiten, und die ermattenden Kehlen werden von den Zuhörern so oft wie möglich mit Bier oder Brantwein erfrischt. Zuweilen ergreift ein geachteter alter Dorfsänger oder ein geschicktes junges Mädchen das uralte Nationalinstrument, die finnische Harfe: Kantele, um den Gesang zu unterstützen; dramatisch lebendiger wird der Vortrag; zwei einander gegenüber Sitzende fassen sich bei den Händen, und langsam die Köpfe wiegend, während ihres, mit ernstem, nachdenkendem Gesichte ausgeführten Gesanges, erhebt wechselnd der Eine den Anderen vom Sitze in die Höhe; Gespräch und Pantomimen unterbrechen die Lieder, und Landleute, die weder lesen noch schreiben können, hört man da sich oft in höchst poetischen Ergüssen äußern. Bei Taufen, Hochzeiten und der Beerdigung geliebter Todten ertönen die improvisirten Gesänge der Männer und Frauen.

Am Pfingstfeste, Helaa, versammeln sich die Finnen besonders in Tawastland und um Åbo, zu Spielen, Hipa genannt und tanzen um Freudenfeuer auf den Feldern und in den Wäldern. Seit alten Zeiten wird das Fest Allerheiligen, Kekri, mit abergläubischen Gebräuchen und bestimmten Gesängen der Freude über die Jahresernte gefeiert. Am Feste Joulu, von ihnen schon vor Einführung des Christenthums um die Weihnachtszeit gefeiert, sitzen die Alten beim Bierkruge und sehen den Ringeltänzen der Jugend zu, welche, wie es der Gesang oder eine vorzustellende Sache erfordert, bald von Frauen allein, bald von beiden Geschlechtern ausgeführt werden. Eine alte Frau, welche noch die dazu gehörenden Gesänge kennt, ist bei solchen Gelegenheiten stets unentbehrlich.

Eine allgemeine Freude verbreitet die Nachricht, daß ein Bär in die Falle gerathen oder getödtet worden. Von nah und fern kommt dann Jung und Alt festlich gekleidet herbei, um in einer freundlich geschmückten Hütte, wohin die Nachbarn Korn, Speisen und Getränke schickten, an dem noch immer, wie in ältester Zeit gefeierten Bärenfeste: Kouwon-pälliset, Theil zu nehmen. Sind alle beisammen und ist ein Bursch und ein junges Mädchen in vollem Schmucke zum Brautpaar auserwählt, so gehen zwei Männer, das schwere Thier aus dem Walde zu holen, und ihre Stimmen ertönen, bald einzeln, bald vereint. „Jetzt wollen wir den Bären holen aus dem stillen Walde, dem Reich des wachsamen Tapio, und ihm das Goldhaar nehmen!" — „Auch ich war stark zu einer Zeit, jung und kräftig, wie viele Andere! Versammelte man sich zur Jagd, so drang ich vor gegen die Höhle des Bären und preßte ihn hart, den alten Petz! Jetzt bin ich alt, doch noch liebe ich die Jagd, sie zieht mich in Tapio's Reich, in die Höhle des Honigsäufers!" — „Ich verlasse meine Hütte und gehe unter die Bäume. Mielekki, Königin der Wälder, lege eine Binde um die Augen des Bären, ‚eine Matte auf seinen Kopf, lege ihm Honig auf die Zähne und Butter in den Rachen, daß er die Jäger nicht wittere und sie nicht kommen sehe." — Sie richten nun ihren Gesang an

den Bären, als ob er noch lebte und bitten ihn, „artig zu sein, wie ein Birkhuhn und sanft, wie eine Gans," und sich so leicht zu machen, „wie das Eichhorn des Waldes, wie das Blatt auf dem Wasser." Einen hierher gehörenden Gesang hat Dr. v. Schröter rhythmisch übersetzt:

Du, mein einer, einz'ger Ohto,
Mein geliebter Honigtatzer!
Mache Mund und Haupt Dir kraftlos,
Kraftlos mache die fünf Zähne,
In dem Haar verbirg die Nägel,
Drück' Dein Haupt in eine Bütte;
Stoße diese goldne Stange
Dir durch Deiner Zunge Zapfen!
Handschlag gieb mit Deinen Tatzen!
Habe ich Dich nicht gestochen,
Nicht der And're, mein Gefährte:
Irrtest selbst Du Dich am Stamme,
Fielst selbst vom gekrümmten Baume,
Selber von der Birke Krümmung,
Von der Esche Biegung glittest
Entzwei Deine goldne Brüstung,
Mitten durch beersüßen Magen.
Geh' Du Gold'ner, fortzugehen,
Silberner, um fort zu wandern!
Jetzt ist Wanderzeit des Goldes,
Jetzt ist Reisezeit des Silbers,
Längshin mit dem Silberwege,
Dort hinzu nach hohem Berge,
Dort hinzu nach Busches Hügel,
Mitten auf den Plan des Hofes.
Still, ihr Alten, still, ihr Weiber!
Still auch ihr, ihr alten Helden!
Fort, ihr Knaben, von der Hausflur,
Mädchen, von den Thürespfosten!
Wenn der Gute kommt zur Stube,
Wenn der Selige hereinsteigt.
Kommet hier herein mein Söhnchen
Aus den armen Norderlanden. —
Ist die Thür von Stahl gefertigt,
Wände sind von Sülisbeinen,
Hinterwand von Rennthierbeinen,
Thüreswand von Osma's Beinen,
Ofenpfost' von Lugio's Beinen.
Schüsseln sind gegoss'nen Messings,
Ist der Tisch von Stahl gefertigt,
Wo ich Dich als Beute kriege,
Setze Dich auf reines Holz hin,
Lasse Dich auf reinem Brette.

Bei der Wohnung angekommen, stößt einer der Jäger ins Horn. Die Gesellschaft lauscht und fragt nach der Ursache jenes Freudentones. „Wir bringen den König des Waldes!" antworten stolz die Jäger — und ein jubelndes Lied erschallt: Dank Dir, o Schöpfer, daß Du uns das Thier mit den mächtigen Gliedern überliefertest und den Schatz des Waldes in uns're Hütte führtest. Sei gegrüßt, Honigtatzer, der Du unsere Schwelle betrittst! — Mein Leben lang erwartete ich die Stunde, in der ich Dich kommen sehen würde; ich verlangte nach Dir, wie nach einer guten Ernte am Schlusse des Sommers, wie der Schlittschuhläufer nach dem Schnee des Winters, wie das rothwangige Mädchen nach dem Liebsten. — Morgens und Abends sah ich durch das Fenster und sagte: hört man nicht das Geräusch der Jagd, das Horn der Jungfrauen des Waldes? Bringt man ihn noch nicht, den großen Vogel? —

Die Jäger fragen nun, ob Alles zur Aufnahme des ehrwürdigen Gastes bereit sei. Man zeigt ihnen die für ihn bestimmte Stube, der Bär wird auf eine Bank gelegt und seine Stärke und Schönheit besungen.

Indessen brennt das Feuer auf dem Heerde; der Bär wird zerhauen und stückweise in den Kessel geworfen. Sein Kopf wird mit vielen Ceremonien, unter Runengesang und Becherklang an einen Baum gehängt, seine Zähne als Siegeszeichen aufbewahrt und das mit Erbsensuppe gekochte Fleisch der Gesellschaft vorgesetzt. Bis zum späten Abend wird nun gezecht und gesungen, die Bärenjagd und das Bärenleben werden pantomimisch dargestellt, Alle nehmen lebhaft Theil an der Handlung oder an dem von Zeit zu Zeit einfallenden Chorgesang, und das letzte Lied ertönt dankend dem Wirthe und der Wirthin zum Abschiede:

— — — Dank sag' ich
Der Hausmutter alsdann;
Weil sie gutes Brod macht,
Gutes Bier kocht;
Süß ist ihre Würze,
Lieblich ihr Malz;
Und ihr Malz ist nicht von herbem Geschmack,
Und ihre Würze nicht bitter.
Sie hört den Hahn erwachen,
Hervorspringen den Sohn der Henne,
Statt Hahnes dient ihr der Mond,
Des großen Bärs Gestirn beobachtet sie;
Sie wird nicht aus Furcht vor Wölfen geängstet,
Und sie scheut nicht die Thiere des Waldes
Wenn der Weg zum Bade geht;
Nicht mit den Haken faßt sie an
Sondern mit den Händen,
Mit der flachen Hand kehrt sie,
Und sie ordnet mit den Fingern.*)

*) Aus Fr. Rühs mit größter Treue übersetzten Proben finnischer Dichtungen.

Forschen wir nach der Ursache, welche diesem Volke seinen Naturzustand bewahrte, aber auch seine Cultur, seinen Wohlstand und seine Bevölkerung zurückhielt, so finden wir diese in seiner Geschichte, die bis zum 18ten Jahrhundert ein Gemälde der verheerendsten und entsetzlichsten Kriege darbietet. Kaum aufblühende Städte wurden zerstört, mühselig bebaute Aecker zertreten, tausende seiner Söhne wider Willen in den Strudel gezogen und hingeopfert. Wenn das Volk aus allen diesen Stürmen dennoch seine Eigenthümlichkeit, seine Nationalität errettete, seine Gutherzigkeit bewahrte, seine Gemüthlichkeit nicht einbüßte, so ist dies ein Zeichen des kühnsten Muthes, der ausdauerndsten Beharrlichkeit, des edelsten und männlichsten Charakters.

Die früheren Bewohner Finnlands waren die mit ihren Rennthieren nomadisch umherziehenden Lappländer. Nach und nach wurden diese von einwandernden finnischen Stämmen, welche noch nach Christi Geburt in Polen und Littauen, obgleich auch schon in Finnmark wohnten, immer höher hinaufgedrängt. Das Land war bedeckt von dichten Wäldern, schlammigen Sümpfen und dürren Granitfelsen und nur dem eisernsten Fleiße gelang es, die rauhe und karge Natur zu besiegen und es zur wohnlichen Heimath umzuschaffen.

Die Finnen, in ihrer Sprache Suomalaiset, von den Russen Tschuchonzi genannt, lebten noch in ihrer natürlichen Freiheit, ohne Gesetze und ohne gemeinschaftliches Oberhaupt als Erich der Heilige im Jahre 1156 nach Finnland zog, das Christenthum mit dem Schwerte in der Hand zu verkündigen. Doch erst nach fortwährenden blutigen Kämpfen gelang es, den Schweden im Jahre 1293 mit ihrer Herrschaft auch die römisch-katholische Lehre daselbst zu befestigen. Dieses Vordringen der Schweden nach Osten machte Finnland zum Schauplatz der gräuelvollsten Kriege, welche Schweden und Russen gegen einander führten und welche fast ununterbrochen bis zum Frieden des Jahres 1721 wütheten. Das ganze Land wurde 1809 an Rußland abgetreten, doch blieb die schwedische Sprache die officielle des Landes, der Gerichte und Schulen.

Erzogen in der Schule der Leiden bildete sich bei dem Finnen, die von keinen Schwierigkeiten abgeschreckte Ausdauer und Beharrlichkeit in Verfolgung gefaßter Entschlüsse — er erliegt nicht leicht dem Unglück und sieht mit kecker Besinnung der Gefahr ins Auge. „Sanasta miestä, Sarwesta herkäa, den Mann beim Wort, den Ochsen bei den Hörnern“ ist sein Sprüchwort. Von Jugend auf zu schwerer Arbeit gewöhnt, oft schon als Knabe mit Mangel kämpfend, hat er nicht die heitere Lebensansicht anderer, mit Glücksgütern besser ausgestatteten Völker gewinnen können. Ernst und Melancholie spricht sich deswegen in seinem Antlitz, seinem Wesen und seinen Gesängen aus; seine Rede ist langsam und bedächtig. Er mißtraut dem Fremdlinge und nähert sich ihm nicht leicht, aber sein gastfreies Haus steht dem Wanderer immer offen. „Aus Fremden werden Verwandte, aus Unbekannten verbundene Brüder“ sagt ein altes finnisches Sprüchwort.*)

Ein Volk, dem noch die feinere Cultur Europa's fremd blieb, dessen uralte Traditionen noch nicht durch eine neuere Literatur verdrängt wurden, welches noch dichtet und singt ohne andere Regeln, als die ihm das natürliche, angeborne Schönheitsgefühl vorschreibt, gestattet uns einen tiefen Blick in die früheste Geschichte der ungetrennt aufblühenden Künste Musik und Poesie.

Hier, wie überall, wo Menschen wohnen, singt das Volk seit undenklichen Zeiten. Runo ist in Finnland der Name für Lied überhaupt. In den alten nordischen Sprachen bedeutet Run, Runa, Gesang oder Rede, eine Art Declamation, einen Uebergang vom Sprechen zum Singen, dann auch Zaubergesang und Beschwörung. Wie in den meisten alten Sprachen fließen auch hier die ursprünglichen Begriffe von Singen und Sprechen in einander. Auch hier erkannte das Volk die wunderbare Macht der Musik über das Gemüth des Menschen schon frühzeitig, und seinen Sagen nach ist der höchste Gott auch der Schöpfer der Töne. Wäinämöinen erfand die finnische Harfe Kantele, und gab sie den Menschen zur Freude und zum Troste, ihre Liebe zu feiern und ihre Schmerzen zu lindern. Die ersten Töne, welche der Gott seiner Harfe entlockte, bewirkten auch hier dieselben Wunder, wie bei den Indiern, Chinesen, Griechen, Skandinaviern und andern Völkern; nicht allein die Menschen, auch die Thiere, ja die leblosen Felsen, die Bäume, die Wellen wurden von der Zauberkraft der Musik ergriffen.

Dichtkunst und Musik waren einst über ganz Finnland verbreitet; bei den Küstenbewohnern jedoch sind diese Künste schon in die Städte gedrängt, und nur in den inneren Provinzen, besonders aber in Sawolar und Karelen, leben noch Naturdichter auf dem Lande, von deren gemüthlichen Dichtungen die Geistlichen daselbst handschriftlich köstliche Sammlungen besitzen. Jedes Dorf hat dort noch seine Dichter und Sänger, und oft kommen mehrere derselben zusammen, um gemeinschaftlich ein Gedicht auszuarbeiten. Dr. Loenrot, welcher mehrere Jahre in Finnland umherzog, dem Volke jene Gesänge abzulauschen, hat in dem Werke: Kanteletar, seine reichen aufgefundenen Schätze mitgetheilt. Die Mythen und Sagen aber,

*) Dr. Gab. Rein, Prof. d. Geschichte zu Helsingfors.

welche noch in den ältesten jener Runen leben, ordnete er und reihte sie zusammen zu dem wunderbaren Nationalepos: Kalewala, welchem ein Theil der hier folgenden Mythen, nach dem von Marmier mitgetheilten Auszuge, entnommen sind. Es enthält die sehr verzweigten und dunklen Bilder der finnischen Mythologie, und besingt die Urzeit der Erde und ihrer Geschöpfe, wo das lebendige Wort noch die ganze lebende und leblose Natur durchdrang, bis zu der Zeit, wo Maria und Jesus erschienen, der Herrschaft der alten Götter ein Ziel zu setzen.

(Fortsetzung folgt.)

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Wilhelm Tschirch, Op. 19. Die Harmonie. Hymne für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten. — Breslau, Leuckart. Pr. 1 Thlr.

Im Allgemeinen macht sich in dieser Hymne eine gewisse Nüchternheit bemerkbar. Das Harmonische ist das überwiegende Element darin, das Melodische entbehrt der belebenden Wärme; wir finden meist nur einzelne melodische Phrasen, die sich wieder verlieren, nicht aber eine eigentliche, dem Ganzen die Grundfärbung gebende schöne Melodie, wie man sie nach den Texteswörten erwartet. Daher mangelt ihr ein bestimmter Charakter, den man um so mehr vermißt, als das Gedicht nach seiner Tendenz ihn erheischt. Im Technischen zeigt sich der Componist als sehr gut geschult und beweist es namentlich in der Fuge (letzter Satz), die glücklich ausgeführt ist, so daß die Klarheit dabei bewahrt ist; wenn auch ihr Thema nicht neu, so wird sie doch in ihrer kräftig-einfachen Structur sich wirksam erweisen. Ueberhaupt herrscht in dieser Hymne mehr die Kraft, die durch die Accordverbindung erzielt wird, und auf Aufführung von Massen berechnet scheint; das, was man im engern Sinne Gesang nennt, und durch das Gedicht geboten wird, macht sich, wie eben angedeutet worden, zu wenig bemerkbar. Im ersten Satze — Chor — in welchem man nach dem Texte eine mächtige Gefühlsströmung erwartet, die uns zur Bewunderung der ewigen Weltharmonie erheben sollte, wird die Wirkung zerstückelt; es fehlt ihm an Zug und Schwung. Die Cavatine Nr. 2, von Clarinetten, Fagotten und Hörnern begleitet, ist sehr matt und läßt auch in ihrer formellen Behandlung zu wünschen übrig; der Gesang ist gleichfalls nicht von einer Cantilene getragen, die man herzgewinnend nennen könnte. Von den beiden letzten Sätzen wirkt am meisten die Fuge; das, was sich an die Fuge anschließt, der Schluß des Ganzen, der die Ueberschrift führt: „mit feierlichem Ernste und Begeisterung" ist nicht geeignet, Begeisterung hervor zu rufen, — ich möchte es mehr allgemeine Floskeln nennen, die von kräftigen Harmonien zwar getragen werden und von Massen ausgeführt, wirken mögen; aber der musikalische Inhalt, das poetisch-Schöne, mangelt ihnen. —

J. H. Stuckenschmidt, Op. 1. Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor. — Mainz, Schott. Preis 20 Sgr.

Wenn heut zu Tage bei der allgemein verbreiteten Cultur des Männergesangs ein Componist geschickt und sangbar ein Paar Lieder schreibt, so hat er noch nicht viel gethan; es soll auch diese Gattung von Musik nicht blos bei diesem, mehr dilettantischen Standpunkt, stehen bleiben, sondern der Componist soll musikalischen Inhalt hinein zu legen suchen. Nun wird zwar Jeder dies zu erreichen streben, allein das Gelingen scheitert häufig an Mangel an Talent, wie Hunderte von Beispielen beweisen. Die vorliegenden vier Lieder zeugen gleichfalls von der nöthigen Geschicklichkeit hierzu; allein ihr Inhalt befriedigt nicht. Die Erfindung ist schwach und läßt uns nichts Eigenthümliches vernehmen, wenn schon das, was geboten wird, dem musikalischen Wohllaut nicht zuwider läuft. Nr. 1, Lied von Prutz, hat eine angenehm klingende Melodie, aber nichts Hervorstechendes, eine zu verallgemeinte Sentimentalität; Nr. 2, „König Gambrinus" im erzählenden Tone gehalten, desgleichen nicht übel gemacht, aber sehr anklingend; „die Fahnenweihe" kräftig gehalten, aber in der Manier der beliebten Fahnen- und Fahnenwacht-Lieder. Das letzte „Gute Nacht" bringt eine sangbare Baritonmelodie mit Brummstimmen. — Wenn ein Componist, der wirklich den Drang in sich fühlt, auf den Altar der heiligen Cäcilie sein Opferscherflein zu legen, sein Debüt gleich mit einer Ausgeburt des Geschmackes, wie es das Brummen ist, beginnt, so mag er's mit seinem Gewissen abmachen, ob unserer Schutzpatronin mit solchen Hekatomben gedient sei.

Em. Klitzsch.

Aus Königsberg.

Beim Ende der Wintersaison ziehe ich gern eine Summe aus der Anzahl erlebter Musik- und Kunst-

ereignisse; dabei ergiebt sich diesmal für uns ungefähr Folgendes: wir sahen ziemlich viel neue Erscheinungen an uns vorüber ziehen; darunter war verhältnißmäßig viel Bedeutendes. Symphonie-Concerte gab's leider auch dieses Jahr nicht, weil wir kein städtisches, sondern nur ein Theater-Orchester haben. Unser Direktor aber mag finden, daß Symphonie-Concerte das Publikum von dem Besuche der Oper abziehen, — kurz, die früheren Orchesterconcerte sind eingeschlafen, und die Orchester-Wittwen-Kasse bleibt dabei so leer, wie eine Armenbüchse. Die „Soiréen für Kammermusik" der HH. Marpurg, Schuster und Senger waren der Kern der Concertmusik. Das „Bachconcert" des Tonkünstlervereins, die Aufführung des Händel'schen „Samson" wie des Mozartschen Requiem durch unsere treffliche musikalische Akademie gehören ebenfalls zu den Hauptereignissen. Die größte Bedeutung hatte Sobolewski's neue Oper „Ziska", über welche ich eine ausführliche Kritik in Ihrer Zeitung brachte. (Siehe Nr. 10 und 11.)

Zu den früheren Virtuosen-Erscheinungen Pratté, Kontski, den Neruda's u. A. kamen in jüngster Zeit noch die Mad. de la Grange, die wohl einen der ersten Plätze unter den Gesangs-Virtuosinnen einnimmt, und Ole Bull, der jedenfalls ein Original ist. Es ist Jammer und Schade, daß alle Virtuosen an einer unglücklichen Einseitigkeit laboriren; viele haben nichts Besseres zu bieten als nur Virtuosität, — diese trifft wenigstens kein moralischer Vorwurf, denn sie geben Alles, was sie haben, — weil sie nur äußerliche Naturen sind. Was aber soll man zu Ole Bull sagen, der eine so eigenthümliche Gefühlsnatur ist, der so poetisch ist im Vortrage der nordischen Idylle, wie in elegischen Schmerzensmelodieen. In dem ersten Concerte seiner diesmaligen Anwesenheit, (er war vor vierzehn Jahren schon einmal hier,) bewies er diese herrlichen innerlichen Züge aufs Beste; daß man einem Manne, der es mit einem so gemischten Publikum zu thun hat, ein gewisses Quantum purer Virtuosität, (zumal wenn sie so launig und eigenthümlich vorgetragen wird) zu Gute halten muß, liegt nahe. Aber leider verflachten seine Programme immer mehr, so, daß man sich zuletzt die paar seelenvollen Züge mit Mühe aus dem Schwulste von Virtuosenkunststücken ohne Sinn und Verstand, heraussuchen mußte. Schade um den innern Theil dieses wunderbaren Künstlers!

Ein Pianist Bricon aus Petersburg erheiterte à la Flöten-Ritter unser Publikum mit einigen Vorträgen, die nicht in den Bereich der Kritik gezogen werden konnten. Auch die Sänger aus den Pyrenäen ließen sich mehrere Male hören. Ihr Gesang ist mehr Natur, als Kunst, zuweilen sogar roh und unschön, immer aber eigenthümlich; die sonderbaren Effekte im Verhallen und Durcheinandersummen der Töne, die kräftigen Chor- und trefflichen Solostimmen, ihre bewundernswerthe Präzision und das National-Fremde machen den Hauptreiz ihrer Gesänge aus.

Ein besonderes Interesse zieht das nächste Concert des Hrn. Marpurg auf sich, in welchen wir die Mendelssohn'sche Walpurgisnacht und einige Scenen aus Schumann's „Genoveva" hören werden.

Was am Abend des Charfreitags geschah, werden Sie sich leicht denken. Als Gott dem Noah nach der Sündfluth gelobte: „so lange die Erde stehe, solle nicht aufhören Sonne und Erndte, Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht," hat er gewiß noch hinzugefügt, daß auch an jedem Charfreitage der Menschheit Graun's „Tod Jesu" richtig verabfolgt werden solle. Und so wurde diese Musik voll Elegie, Zopf und Perrücke auch uns Königsbergern zu Theil. Vor einer unbefangenen Kritik kann dies Werk schwerlich noch bestehen, nicht weil es veraltet ist, sondern weil es neben manchem Schönen und Weihevollen des künstlerisch Unsinnigen und Abgeschmackten viel enthält, so, daß man sagen kann, es ist in einem Drittheil schön und wahr, in zwei Drittheilen aber langweilig und albern. Wie Graun, (der doch in der guten alten Zeit lebte, wo die Leute noch so fromm und gottesfürchtig waren,) solche Affensprünge zur Verherrlichung des Erlösers machen, wie er das Lob dieses „göttlichen Propheten" mit solchen Operncoloraturen-Gurgeleien, (die sich durch fast alle Arien und Soli schlängeln) feiern konnte, — wie Graun in seiner religiösen Extase so vor dem goldenen Kalbe „Effect" zu tanzen vermochte, ist unbegreiflich! ja, es ist mehr als Das, — es ist ein Scandal! Da hört die Unbefangenheit, die Naivität auf, und die heilige Frivolität fängt an. Giebt's für solchen Unfug Polizei? oder wird er nur recht bemerkt, oder gerügt? die leitenden Künstler gehen den gewohnten Gang, und die Laien sind taub. Wie stumpf muß doch das Gehör im Gegensatze zum Auge sein! Wie schnell sieht nicht selbst ein Blödsinniger den Verstoß, wenn der Kopf einer gemalten Madonna mit einem befederten Pariser Damenhute nach neuester Mode geziert ist! und wäre der herrlichste Kopf unter dem Hute, — jeder Beschauer würde den Maler für's Tollhaus reif erklären, würde ein Bild, das einen Heiligen im Harlekins-Gewande mit Zopf und Perrücke darstellte, nicht mit Recht verbrannt, und der Maler gesteinigt werden? Es ist also wohl keine Frage, daß es viel besser mit den Augen als mit den Ohren der Menschheit steht, und die Hoffnung, daß vielleicht noch eine Zeit kommen werde, in der ein Musik-Publikum feinsinnig genug ist, beim Anhören solcher künstlerischen Tollheiten, wie sie Graun's Cantate in Masse

bietet, aus dem Saale zu laufen, gehört wohl noch in das Reich der fixen Ideen! —

Die Coloraturen Graun's im Tod Jesu erinnern zu deutlich an die Oper, als daß ich nicht von jenen zu dieser übergehen sollte. Um eine Last vom Herzen los zu werden, schütte ich erst die Klagen aus, und dann stoße ich mit um so frischerer Kraft in die Lobesposaune. Zwei Hauptbestandtheile unserer Oper taugen jetzt gar nichts: das ist der Chor und das Orchester. Der Chor ist schlecht besetzt, und kann von den wenigen tüchtigen Stimmen nicht flott gehalten werden; es geht demnach nur selten gut, aber oft sehr unrein und confus durcheinander. Auch das durch die Mobilmachung zerrissene Orchester hat noch einige wackere Mitglieder, wie z. B. Concertmstr. Schuster (Violine), Hr. Hühnerfürst (Violoncell, kernig und gewandt), Hr. Müller (Clarinette), Hr. Steglich (erstes Horn, Schüler des Hornisten der Dresdener Kapelle August Haase, und warm von diesem empfohlen), wie noch Andere; doch hängt so viel Unzulängliches dran und drum, daß sich jede Schwierigkeit dem Ohre durch die Ausführung als solche bemerkbar macht. Unserem tüchtigen Dirigenten Sobolewski ist dabei kein Vorwurf zu machen. Auch unser Opern-Repertoir hat keinen rechten Styl; Gluck kommt nie vor, Mozart zuweilen, von guten deutschen Opern (Marschner's, Spohr's) giebt's selten oder nie Etwas, — Wagner bleibt unbeachtet; — vor neuen deutschen Opern fürchtet sich die Direction, durch bittere Erfahrungen gewitzigt. Uebrigens thut unser Director Weltersdorf viel (Orchester und Chor ausgenommen), und wendet namentlich viel Geld und Fleiß auf neue Opern der Pariser Fabrikanten. Unser Solopersonal ist jetzt ziemlich tüchtig, und bewährt sich in einzelnen Vorstellungen sogar in seinen Hauptbestandtheilen als vorzüglich. Frl. Fischer, die erste Sängerin, — Frau Jagels-Roth, die erste Coloraturensängerin, — Hr. Beyer als Heldentenor verdienen mit Auszeichnung genannt zu werden. Hr. Koch, unser neuer tiefer Baß, (aus Cassel), ist zwar nicht ungewöhnlich an Stimme, gehört indeß in seiner Total-Leistung auch nur der guten Mittelmäßigkeit an. Hr. Eichberger (Sohn), unser abgehender Baß, gehört zu den ungewöhnlich schnell aufgeschossenen Anfängern, die innerlich noch unreif sind. Dieser Sänger geht nach Danzig, und wird sich gewiß bald völlig emancipiren, und Bahn brechen. Unser Tenore cantante, Hr. Heinrich, hat eine sehr gute Stimme, konnte nie Etwas, und macht doch täglich sichtbare Rückschritte; zuweilen strahlt er in einer besonders für ihn geeigneten Partie einmal für einen Abend, um gleich darauf wieder als Irrlicht in den heimischen Sumpf herunter zu fallen. Hr. Bertram, der Bariton, ist zwar stimmbegabt, aber voll Unmanier. Eine wahrhafte Soubrette haben wir nicht, da Frl. Armbrecht mehr dem Vaudeville angehört, und Frl. Tipka, eine beständige Anfängerin, sich nicht entschieden für Coloratur-Partien oder Soubretten kundgiebt. Frl. Marx, Frau Howitz-Steinau, (allerdings nennenswerthe Kräfte), sollen in Aussicht für unser Opern-Institut sein. Unumwundenes Lob gebührt dem Musikdirector Sobolewski für seine Thätigkeit, auch der Regisseur unserer Oper, Hr. Hassel, ist verdienstvoll.

Zunächst steht unserer Oper eine Feuerprobe bevor: Es gehen zwanzig Mitglieder derselben als „Königsberger Oper" nach Berlin, um dort den Sommer über im Friedrich-Wilhelmstädter Theater zu gastiren. Das ist viel, — für uns sogar unerhört, — man möchte sogar etwas stolz darauf sein, oder gar in Jubel ausbrechen; — aber das wäre zu früh. Ist der Feldzug beendet, kehren die jetzt Scheidenden als beutebeladene und lorbeerbekränzte Sieger zurück, dann ist Zeit zur Freude. Vorerst wollen wir unseren lieben Opernsängern das Vergnügen gönnen, welches ihnen durch diese Versetzung in ein anderes Erdreich bereitet wird, und ihnen in der Hauptstadt neben guten Erfolgen auch eine richtige Kritik der dortigen Journale wünschen.

Und so nehme ich denn Abschied für eine Zeit lang; der Sommer ist nah, die Seezeit mit ihm. An unserem Ostsee-Strande wird's lebendig, die Strohhütten werden für die Badenden aufgebaut, man wittert Luft, Freiheit, Natur; es treibt Einen hinaus, fort nach Cranz, Kuren, Sassau, Rauschen. Das Gute hat Graun's „Tod Jesu", er ist uns stets der „göttliche Prophet" des warmen Sommers; er kündet uns den lustigen Gesang der Lerche (dieser ewig jungen Coloraturensängerin) an. Was der alte Gott dem alten Noah vom ewigen schönen Wechsel des Winters und Sommers gelobte, es wird jetzt wieder wahr, — und Graun's Fuge hat Recht:

„Des Herrn Wort ist wahrhaftig,
Und was er zusaget, das hält er gewiß,
Hält er gewiß, — hält er gewiß!" —

Louis Köhler.

Aus Bern.

Am 27sten April 1851.

Was Einsicht und guter Wille auch ohne Hilfe vom Staat oder von Oben für die Kunst thun kann, das zeigt sich neuerer Zeit wieder recht in der Schweiz,

namentlich in Bern. Nicht nur daß diesen Winter ein Theater hier war, dessen Repertoire, wie dessen Kräfte den Vergleich mit den bessern deutschen Hofbühnen wenig scheuen dürfen — auch in der Musik insbesondere, abgesehen von der Oper, geschah Ausgezeichnetes. Eine Liebhaber-Gesellschaft gab Concerte, die, was Auswahl und Ausführung betrifft, selbst neben deutschen Hofconcerten genannt zu werden verdienen. Ja die Auswahl ging vielleicht einen classischeren Weg, als den in Deutschland gewöhnlichen. Man hörte Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Mendelssohn 2c. häufiger als an vielen sonst renommirten Orten Deutschlands. Die Ausführung in den classischen Instrumentalsachen war dabei, wenn auch nicht nach der Vollständigkeit der Besetzung oder der gleichmäßigen Tüchtigkeit aller Instrumente, doch nach Geist und Haltung der Wahl entsprechend.

In beiden Beziehungen sind diese bedeutenden Erfolge großen Theils dem Director dieser Liebhaber-Gesellschaft, Julius Edele, mit zu verdanken. Sein Vaterland Deutschland wird, so hoffen wir, Gelegenheit haben, ihn auch bald kennen zu lernen, wenn auch nicht als lehrenden und praktisch leitenden Musiker, denn da hält ihn die Schweiz fest,*) so doch als Componisten. —

F. Mendelssohn Bartholdy's „Lieder ohne Worte" haben sich das Herz der deutschen Musikwelt gewonnen. Daß die Lieder ohne Worte von J. Edele auch viele Freunde in Deutschland finden werden, bezweifeln wir nicht. Sie sind keine äußerliche Nachahmung jener, aber in dem Geiste gedacht, in welchem der selige Mendelssohn Bartholdy als Meister gewirkt hat. — Lieder ohne Worte haben ihren Text verborgen in der Musik, welche ungehemmt durch die Elemente der Rede und ihren Rhythmus, sich frei, wie des Vogels Lied bewegt. Bei Mendelssohn's Liedern ohne Worte sang das Clavier allein. Edele giebt den Gesang Streich- und Blas-Instrumenten und fügt das Clavier mehr nur als Begleitung bei. Seine Lieder sind Duette; sechzehn zwischen Hoboe und Bratsche, (jene läßt sich durch die Violine ersetzen); sechs zwischen Violine und Violoncell. Alle tragen das Gepräge gründlicher Studien der älteren ernsteren Kunst, deren geniale Erneuung ja im Grunde auch Mendelssohn's wesentlichstes Verdienst ist, — und liegen außer dem breiten Wege modernsten Gezwitschers unserer harmonisch gewordenen Sperlinge. Aber die Melodien sind original ohne die Sucht des Originellen, oder Sonderbaren. — Noch hatte Edele nicht Gelegenheit gefunden, der größern musikalischen Welt bekannt zu werden. Man ist in der Schweiz zurückhaltender als anderswo. Dennoch fand Mendelssohn Bartholdy vor einigen Jahren, als er in der Schweiz war, Edeles Spur und besuchte ihn, wo er sich mehrere seiner Compositionen mittheilen ließ, um sie in Leipzig zur Aufführung zu bringen. Bald aber nach seiner Rückkehr nach Deutschland erkrankte Mendelssohn und starb.

Edeles Lieder ohne Worte sind, wie es alle ächte Lyrik sein soll, Gelegenheits-Gedichte. Ein Lied entstand, als der Componist in einer Vollmondnacht von dem romantischen Gurtenberg bei Bern in das weite Thal durch lichte Tannengehölze hinabstieg und die schöne Landschaft im Schein der „Sonne der Nacht" zerschmolz, „in ruhig große Massen." Ein anderes entzündete sich in seiner Seele beim plötzlichen Tod einer geachteten Frau, der Besitzerin des Hauses, wo er wohnte. Es erweiterte sich aber unter der Arbeit selbst zu einer größern tragischen Situation und der Componist sah, als es vollendet war, die trauernden Juden an den Wassern Babylons. Wieder ein anderes Lied ist ein Ausdruck der Stimmung, die sich des Componisten im Jahr 1849, beim geistigen Anblick seines deutschen Vaterlands bemächtigte. Noth und Jammer der Gegenwart mildern sich am Ende des Lieds in einem Fernblick nach einer bessern Zukunft. Ein weiteres endlich entsprang aus einer Stimmung, welche durch die Lectüre von Feen- und Elfenmärchen hervorgerufen war. Und so sind alle diese Lieder Producte der Einwirkung des weiten und engern Lebens auf die empfängliche Seele, die ihre Antwort in Tönen geben muß, ungesucht, einfach, natürlich und dennoch reich und kräftig.

Edele beabsichtigt nun, nebst seinen Liedern ohne Worte, auch eine melodramatische Composition von ihm, die Kraniche des Ibycus von Schiller, an einen deutschen Musikalien-Verleger zu senden. Ueber letztgenanntes Werk hat einer der gebildetsten Musikkenner Berns nach der ersten Aufführung desselben in einem der Concerte der Musikgesellschaft, verflossenen Winter in einem Berner Blatte u. A. Folgendes geäußert: „Schon nach den ersten Tacten der Introduction konnte Jeder sich sagen: „es wird gelingen." Ein anmuthig edler Gedanke, von festem Ansatz, lockt sogleich die Hörer in jene schöne Zeit zurück, als gebildete Völker sich rüsteten, unter Hellas heiterm Himmel die Feste der Dichtkunst zu begehen. Aus dem Orchester ertönen die Stimmen jener Glücklichen, die, dem Alltagsleben enteilend, einer höhern Welt sich zuwenden dürfen, und dem leichten sichern Tritte der Melodie hört man's gleich heraus: es sind Griechen, wohl bewandert auf dem Weg des Schönen, stark in sich selbst, doch freudig sich stürzend in

*) So dirigirt Edele das diesjährige eidgenössische große Musikfest in Bern, an dem der Messias zur Aufführung kommt.

die Menschenwogen der Republik. Nur einmal fällt ein großer Schatten, wie derjenige einer vom Winde getriebenen Wolke, über das sonnige Gemälde; sie verzieht sich und der Erzählende beginnt:

„Zum Kampf der Wagen und Gesänge" ꝛc.

Höchst bedeutsam wird die Begleitung beim Eintritt des Wanderers in „Poseidons Fichtenhain". Kühle Waldesluft weht aus der grünen Stille; doch diese Zweige weben nicht ein wirthlich Dach, ein Verbrechen lauert scheu unter den Wipfeln, die den Tag verdunkeln. Eine ungemein glückliche Hand hatte der Componist in der musikalischen Hereinführung der fliegenden Kranichschwärme. Es ist da nichts Gesuchtes; unwillkülich glaubt das Auge die langen Züge des flüchtigen Gefieders am Himmelsblau in dunkeln Gruppen vorüber schwirren zu sehen. Die ganze Musik ist wahr, originell und dennoch leicht zu fassen. Abgesehen von sogenannter Tonmalerei (worin bei der Scene des Kampfes, beim neugierigen Herzudrängen der Volksmenge zum Theater und bei dem Schreiten des Chores frappante Beziehungen hervortreten) ist das Ganze im Geist innerer dramatischer Aechtheit gedacht und es leuchtet uns eine durchsichtige Klarheit der Form entgegen, zu welcher nur angeborne Naturkraft sich durchzuringen vermag. Daß Edele diese Höhe erreicht, giebt ihm fortan das neidenswerthe Recht, Musik zu schöpfen, ihm selbst und hoffentlich auch uns zu hohem, innerem Genuß."

Die Instrumente der Herren Friedrich und Friedrich Theodor Kaufmann.

Wir versprachen in vor. Nr. einiges Nähere über die Instrumente, welche die genannten HH. jetzt in Leipzig, sechs Abende hindurch, producirten, zu berichten. Es waren fünf Instrumente: Orchestrion, Harmonichord, Chordaulodion, Symphonion und der oft genannte Trompeter, welche wir zu hören Gelegenheit hatten. Einige derselben sind der musikalischen Welt schon bekannt. Das prächtige „Orchestrion" ist nach fünfjähriger Arbeit erst von Hrn. Th. K., dem Sohn, vor wenig Wochen vollendet worden.

Schön und würdig ist die Aufgabe, welche sich beide Männer gestellt, der der Vater die angestrengteste und erfolgreichste Thätigkeit vieler Decennien gewidmet, und die in neuerer Zeit sein Sohn mit gleichem Eifer und glücklichem Erfolg zu der seinigen gemacht hat, die Aufgabe: das Gebiet der Töne zu erforschen, und was diese Forschungen ergaben, auch selbst praktisch auszuführen. Mit welchen Schwierigkeiten dieselben dabei zu kämpfen hatten, bedarf für den Kenner keiner Bemerkung. Nur dadurch daß sich beide HH. das Gebiet der Akustik sowohl, wie das der Mechanik und das specielle Musikalische zu eigen zu machen strebten, nur dadurch, daß sie in allen gleich sehr zu Hause sind, konnten sie die Stufe ersteigen, auf der wir sie vor uns sehen, konnten sie uns das Trefflichste, was wohl in dieser Sphäre bis jetzt erreicht worden ist, darbieten.

Betrachten wir die einzelnen Instrumente etwas näher:

Der Trompeter-Automat, bereits vor längeren Jahren von Fr. K. erbaut, liefert den Beweis, daß sich alle Prinzipal- und Clarinotöne durch künstlichen Mechanismus und Nachbildung der Lippen auf ein und derselben Trompete hervorbringen lassen, daß ferner außer den gewöhnlichen Trompetentönen noch andere, z. B. in der ersten Octave a, h, ohne Klappen rein geblasen werden können, und endlich und hauptsächlich, daß die Luftsäule eines Blasinstruments einer doppelten Schwingung und also eines Doppeltons fähig ist. C. M. v. Weber schrieb sehr ausführlich über diesen Automat vor seiner völligen Vollendung (Allg. musik. Zeitung Nr. 41 vom Oktob. des Jahres 1812). Das Orchestrion enthält eine künstliche Nachahmung von Flöten, Flageolets, Clarinetten, Cornettos, Hörnern, Fagotts, Trompeten, Baßhörnern, Tuba (jedes dieser Instrumente mit besonderem crescendo und decrescendo). Zur Verstärkung und Markirung des Rhythmus sind Pauken, Trommel, Becken und Triangel beigefügt, welche sämmtlich durch den Mechanismus des Werks in Bewegung gesetzt werden. Das Chordaulodion und Symphonion enthalten Flötenwerke mit Clavierbegleitung, von denen namentlich das Letztere durch das Crescendo und Decrescendo der Flötentöne, durch den getreu nachgeahmten Pianofortetou und durch die Hinzufügung von Clarinett- und Piccolotönen nebst Pauken und Triangel sich auszeichnet.

Dies sind die durch mechanische Kräfte in Thätigkeit gesetzten Instrumente. Bei diesen Werken war es das Bestreben der Verfertiger nicht etwa nur hübsche, complicirte Spielmaschienen zu erbauen, sie suchten ihnen etwas von dem Zauber einzuhauchen, den streng genommen nur die menschliche Kunstleitung besitzt. Wir hörten u. A. Flötenvariationen von Fürstenau für das Symphonion, worin der Vortrag eines lebenden Künstlers täuschend nachgeahmt ist. Wunderbare Klangwirkungen bietet das Zusammenwirken der Instrumente. Das Orchestrion besitzt bei der Schönheit seines Klanges in der That einen poetischen Zauber.

Was das von Hrn. K. und seiner Tochter gespielte Harmonichord betrifft, so wird hier der

Ton durch Reibung eines hölzernen, mit Hirschleder überzogenen Cylinders (der wie der Violinbogen mit Colophonium gestrichen wird) an gewöhnlichen Pianoforte-Drahtsaiten hervorgerufen. Der Spieler bringt durch zwei Pedale, die er nach Belieben auch einzeln anwenden kann, die Streichwalze in Umdrehung, und beim sanften Niederdruck der Tasten erklingt der Ton, dessen Stärke und Schwäche, so wie Anschwellen und Abnehmen in ausgehaltenen Tönen durch den Druck des Fingers auf die Taste bestimmt wird. Das schnellere oder langsamere Treten der Pedale trägt nichts zur Stärke des Tones bei, wohl aber wird dadurch die Klangfarbe verändert, indem bei langsamerem Treten der Ton sanft und weich, bei schnellerem mehr scharf und spitz erscheint. Obgleich das Instrument seinem Charakter nach mehr für getragene Musik sich eignet, hat es doch, namentlich in der höheren Octave, sehr schnelle Ansprache. Merkwürdig ist, daß die frei schwingenden Saiten des Harmonichord mit einem Schwingungsknoten schwingen, der jedoch allen bis jetzt festgehaltenen Gesetzen der Schwingungen der Saiten zuwider dieselbe in zwei ungleiche Theile theilt, von denen der untere $\frac{2}{3}$ und der obere $\frac{1}{3}$ der Saitenlänge beträgt, so wie, daß der durch das Spiel des Instrumentes erzeugte Ton ein anderer ist, als der, in den die Saiten gestimmt sind, nämlich die nächste obere Quinte. Obgleich dasselbe schon vor mehreren Jahren von Hrn. K. d. Vater erfunden ward, so ist es doch von ihm bis jetzt als Geheimniß bewahrt worden.

Beide Herren unternehmen jetzt eine Reise nach London; wir glauben, daß die Instrumente derselben dort großes Aufsehen machen, großen Beifall finden werden. Noch ist zu erwähnen, daß das Repertoir sich nicht etwa auf wenige Compositionen beschränkt, im Gegentheil eine reiche Auswahl geboten wird. Vorzüglich interessant waren uns die Flötenvariationen des Symphonion, ein Theil des ersten Finale aus Don Juan für Orchestrion, so wie hinsichtlich der Klangwirkung eine Composition von Morlacchi für Harmonichord und Symphonion.

D. Red.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte Engagements ꝛc. Frau Mortier de Fontaine, geb. Limbach, gastirt in Leipzig, auch Hr. M. d. F. ist anwesend, und wird vielleicht ein Concert veranstalten.

Zwei Fr. Crivelli aus Bielefeld, machen in Paris als Theater- und Liedersängerinnen großes Aufsehen; die eine namentlich hat als Elvira in Verdis „Ernani" in der italienischen Oper in Paris großen Beifall gefunden. Seit der Grisi soll kein erstes Auftreten zu so hohen Erwartungen berechtigt haben.

Musikfeste, Aufführungen. Den 18ten Mai veranstaltet der Wiener Männergesangverein sein 3tes diesjähriges Concert im k. k. Redoutensaale.

Vermischtes.

Hr von Radowitz soll kürzlich bei Hofe in Gotha einen Vortrag über — Musik gehalten haben.

Die Leipz. Modezeitung bringt eine Abbildung des Grabdenkmals der Malibran zu Laeken, der Statue derselben, so wie einer Büste, welche ihr Gatte, Ch. v. Beriot, selbst verfertigt haben soll.

Am 11ten Mai wurde in Berlin das Grabdenkmal Otto Nicolai's auf dem Kirchhofe vor dem Oranienburger Thor enthüllt. Durch den Domchor wurde ein Psalm des Verewigten gesungen, eine Gedächtnißrede wurde gehalten.

Meyerbeer's Afrikanerin wird dem Vernehmen nach im Herbst am Berliner Hoftheater zur Aufführung kommen.

Von Donizetti erscheint binnen Kurzem ein letztes Werk unter dem Titel: D. letzte Liebe. Er lernte eine hübsche, ziemlich lockere Dame kennen, die als Bedingung ihrer Liebe jeden Morgen statt eines gewöhnlichen Gegenstandes der Aufmerksamkeit, eines Straußes und dergl., eine Melodie, irgend ein kleines Stück für das Piano verlangte. Das Verhältniß dauerte einige Zeit, und da Donizetti stets seinem Versprechen nachkam, so entstand jene Sammlung.

Die bekannte, bereits in 14ter Auflage erschienene englische Ballade „Home sweet Home" von Henry Bishop, welche mit deutscher Textunterlegung von Grünbaum im Choice of english Airs in Berlin vor längerer Zeit herausgegeben worden, ist jetzt vom Musikhändler S. als von Schumann componirt, aufgelegt worden. Hr. Robert Schumann hat nicht nöthig von seinem Verleger mit englischen Federn geschmückt zu werden.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Bücher, Zeitschriften.

In Sachen Mozart's. Wien, gedruckt bei J. P. Sollinger's Wittwe, 1851.

In dieser kleinen Broschüre wird gezeigt, wie wenig bis jetzt noch das deutsche und besonders das österreichische Volk seine Schuldigkeit gegen einen der größten Männer seines Stammes erfüllt hat; mit Recht wird darauf aufmerksam gemacht, daß erst der Russe Oulibischeff kommen mußte, eine genügende Biographie des großen Künstlers zu liefern, eben so wie es dem Deutschen Passavant vorbehalten war, dem Italiener Raphael nach dreihundert Jahren das erste erschöpfende Buch zu widmen. Neben den Bemerkungen des Verf. über Mozart's Leben verdient besonders das Kapitel über des Meisters Werke Beachtung. Wie incorrect die meisten Ausgaben der Mozart'schen Werke sind, weiß wohl jeder, der sie genau kennt; wie wenig man zum Theil auch jetzt noch auf eine anständige äußere Ausstattung derselben sieht, während die Werke moderner Componisten mit allen möglichen typographischen Luxus in die Welt geschickt werden, ist eben so bekannt. Ein Componist wie Mozart bedarf nun eigentlich nicht eines glänzenden Aushängeschildes, welches in neuerer Zeit oft den jämmerlichsten Machwerken den Weg in das Publikum bahnen muß, das kann man aber mit Recht verlangen, daß der Stich der Noten selbst deutlich und correct sei und zu wünschen wäre es, daß einer der deutschen Musikverleger eine von sachkundigen Männern besorgte, möglichst fehlerfreie Ausgabe der Mozart'schen Werke veranstaltete. Ein nicht zu rechtfertigender Egoismus ist es ferner, daß ein volles Sechstel der Mozart'schen Compositionen unzugänglich für Jedermann in der Bibliothek des Musikalienhändlers André in Offenbach als Manuscript liegt. Die Werke eines solchen Meisters sind geistiges Eigenthum nicht nur der Nation, aus der er hervorgegangen, sondern auch der ganzen civilisirten Welt: auch das kleinste müßte durch den Druck veröffentlicht und so unvergänglich gemacht werden. „Ein unglückseliger Funke im Dach — ein Windstoß — und Unersetzliches ist auf immer dahin", sagt der ungenannte Verf. dieser Broschüre über diesen Punkt sehr richtig. — Zum Schlusse wird Oesterreich aufgefordert, dasselbe mit den Mozartschen Werken zu thun, was England mit den Händel'schen bereits gethan hat und was Deutschland mit den Bach'schen beabsichtigt, nämlich eine große Gesammtausgabe derselben zu veranstalten und diese als ein Nationalunternehmen und als eine Ehrensache zu betrachten. Wir aber glauben, daß nicht allein Oesterreich, sondern daß auch das übrige Deutschland diese Verpflichtung habe, denn Mozart ist kein specifisch österreichischer Künstler, er ist einer der größten Repräsentanten deutschen Geistes und deutscher Kunst.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

A. Lortzing, Komische Theatergesänge und Lieder für eine Singstimme mit Pfte. Nr. 3—5. Berlin, Schlesinger. Nr. 3. 12½ Sgr., Nr. 4. 5 Sgr., Nr. 5. 10 Sgr.

Die Nr. 3 dieser Sammlung ist eine Buffo-Arie für Tenor aus dem Genrebild: „Im Irrenhause"; sie ist ächt dramatisch und von guter komischer Wirkung. Nr. 4, ein Lied „Alles will jetzt größer sein" von Th. Drobisch, bewegt sich in der Sphäre der in dem Vaudeville üblichen Couplets. Nr. 5 ist ein Lied mit Chor: „Hinaus, hinaus in schnellster Frist, Dribidum" aus der nachgelassenen Oper „Regina". Betrachtet man dieses Bruchstück, so wird man es ganz natürlich finden, daß die Oper in Wien nicht gegeben werden konnte: es sind in dem Texte desselben die Ideen von 1848 ziemlich stark ausgesprochen, und wenn auch sicher das Volk zu diesem Liede gejubelt hätte, so dürfte es dagegen in anderen Kreisen Mißfallen gefunden haben.

J. Melchert, Op. 26. Maria. Gedicht von Novalis, für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianoforte. Hamburg, C. Niemeyer. ¼ Thlr.
Dasselbe für Alt oder Bariton.

— — —, Op. 27. Drei Lieder: Nähe des Geliebten, von Göthe; Für Einen, von Burns; Fischers Liebeslied, von J. H. Neumann; für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianoforte. Ebend. ½ Thlr.
Dasselbe für Alt oder Bariton.

Diese sämmtlichen Lieder stehen auf keiner hohen künstlerischen Stufe, wenn man ihnen auch eine geschickte Behandlung der Singstimme nicht absprechen kann; Sängern, die sich nicht höher versteigen können oder wollen, z. B. den zahlreichen Verehrern der Herren Hofkapellmeister Proch und Krebs, werden sie willkommen sein. In dem Op. 26 (Ausgabe für Sopran oder Tenor) hat der Drucker ein arges Versehen gemacht, indem er zu der letzten Seite eine Platte genommen, die zu der Ausgabe für Alt oder Bariton gehört, jedenfalls ein großer Schaden für den Verleger, wenn dies in der ganzen Auflage der Fall ist.

H. Weidt, Op. 10. Ringerl und Röserl, von A. Freiherrn v. Klesheim, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Hamburg, Niemeyer. $\frac{1}{4}$ Thlr.

— —, Op. 11. Selma. Gedicht von C. Herloßsohn, für Sopran oder Tenor mit Begl. des Pfte. Ebend. $\frac{1}{4}$ Thlr.
Dasselbe für Alt oder Bariton.

— —, Op. 12. Gebet. Gedicht von G. Grätzel, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. $\frac{1}{6}$ Thlr.

— —, Op. 13. Matrosen-Abschied, für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. $\frac{5}{12}$ Thlr.
Dasselbe für Alt oder Bariton.

— —, Op. 14. Abendlied, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. $\frac{1}{4}$ Thlr.

— —, Op. 15. Die Hochzeit auf dem Kynast. Ballade von E. Sommer, für eine Baß- oder Baritonstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Es läßt sich in diesen Gesängen das Streben nach dem Besseren nicht verkennen; wenn auch die Gedanken weder neu noch besonders hervorstechend sind, so ist doch im Ganzen ein natürlicher Fluß der Melodie und eine zweckmäßige Behandlung der Singstimme bemerkbar. In der Begleitung sucht der Componist den gewöhnlichen Schlendrian zu vermeiden, und oft gelingt ihm dies auch. Am wenigsten bedeutend erschien uns die Ballade: „die Hochzeit auf dem Kynast"; es fehlt hier an dem vom Gedicht geforderten Schwung und der feineren Charakteristik der verschiedenartigen Situationen, welche Dinge durch abgebrauchte Instrumentaleffecte nicht ersetzt werden können.

C. Wiseneder, Op. 16. Es sitzt eine Jungfrau gefangen. Romanze zu dem Drama „Elisabeth" von Ch. Birch-Pfeiffer, für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begl. des Pfte. Hamburg, Niemeyer. $\frac{5}{12}$ Thlr.

Eine Composition, die sich nicht über die große Menge der gewöhnlichen Dilettantenmusik erhebt. Das Neue darin ist nicht gut und das Gute nicht neu.

M. v. Heßling, Op. 8. Die Thräne. Lied für eine Singstimme mit Begl. der Guitarre. (Sammlung beliebter Gesänge für eine Singstimme mit Begl. der Guitarre, Nr. 11.) Hamburg, Niemeyer. $\frac{1}{6}$ Thlr.

Ein sehr unbedeutendes Lied, genießbar für Dilettanten letzter Klasse. Die Guitarrenbegleitung ist sehr leicht und diesem einfachen Instrumente angemessen.

Th. Leschetizky, Op. 6. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Heft 1 und 2. Wien, Witzendorf. Heft 1, 30 Kr. C.M. Heft 2, 45 Kr. C.M.

Die beiden Hefte enthalten drei Lieder von Fr. Halm: „Auf dem See", „Im Garten" und „Genesung", und eines von Heine: „Sehnsucht". Die musikalische Composition dieser hübschen Texte ist wenig bedeutend, und kann nur Leuten genügen, die wenig Ansprüche machen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. | № 21. | Den 23. Mai 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Volksmelodien,

herausgegeben von C. F. Weitzmann.

II. Finnen.

(Fortsetzung.)

Jumala ist bei den Finnen und Ehsten keine besondere Gottheit, sondern Gott, der Unsichtbare, der Urgrund alles Geschaffenen. Ukko, der Alte, ist der Gott des Donners und übertrifft an Alter den Stammvater der Finnen: Fornister. Wäinämöinen, eine der höchsten Gottheiten, ist das gute, lichte Princip, der Urheber der ganzen geistigen Kultur der Finnen, er brachte das Feuer zur Erde, er theilte den Menschen die Kunst des Gesanges mit und gab ihnen die Freude bringende Harfe. Er sang die Gründung der Welt und die Luft erzitterte bei seinem Gesange, die Berge hallten ihm wieder. Er beklagte die Nichtigkeit des menschlichen Lebens und die Sterblichen vergossen Thränen. Steinherzen bewog er zum Mitleid und sorgenvolle Gemüther zur Freude. Jäger und Fischer riefen ihn an, mit dem Klange seiner Saiten ihre Beute herbei zu locken. Das schöne Sternbild Orion hat bei den Finnen den uralten Namen: Wäinämöinen's Schild. Ilmarinen ist sein jüngerer Bruder, der Gott der Luft und des Windes, er herrscht über Feuer und Wasser. Der greise Kawe ist beider Vater. Sakkamieli ist die Göttin der Liebe. Berge und Wälder sind mit guten und bösen Genien bevölkert, Nymphen leiten die Gestirne, und den Mond: Kuu. Wassernymphen, Näkki, zeigen sich auf Steinen in den Flüssen und schmücken ihr goldiges Haar. Sie lassen ihre Gesänge hören und locken damit Kinder und Badende in den Abgrund, wo sie von ihnen erdrückt werden und ihr Blut lassen müssen.

Die Erfindung des Kantele wird folgendermaßen erzählt. Bei einer abenteuerlichen Wasserfahrt Wäinämöinen's und seines Bruders Ilmarinen hält das Boot plötzlich an — ein gewaltiger Hecht ist es, von dem es gehemmt wird. Wäinämöinen tödtet ihn und formt aus seinen Gräten eine Harfe, welche er mit Saiten bezieht, gemacht aus dem Schweifhaar eines wilden Hengstes des bösen Geistes Lempo. Diese Harfe, Kantele, hat nun den schauerlich erhabenen Klang der Wellen, denen ihr Körper entnommen, und das düstere Seufzen des Waldes, in dem die Saiten gewachsen. Wäinämöinen reicht die vollendete Harfe den Greisen dar; sie versuchen, sie zu spielen, doch ihr Kopf zittert, und der Ton der Freude wird nicht zur Freude. Er reicht sie den Jünglingen dar; auch diese versuchen, sie ertönen zu lassen, doch ihre Hand zittert, und der Ton der Freude wird nicht zur Freude. Der heitere Luminkainen, der vielgeschickte Ilmarinen und alle Bewohner zu Pohjola*), Männer und

*) Pohjola, der Norden, heilige Gegend der Finnen, woe selbst die Unterwelt.

Frauen, Alte und Junge, entlocken ihren Saiten nur unharmonische Töne. Der Greis erwacht davon aus seinem Schlummer und ruft: Quält die Harfe und betäubt meine Ohren nicht länger; wenn die finnische Harfe nicht harmonischer klingt, so werft sie in die Wogen des Meeres; laßt sie ruhen, oder gebt sie in die Hand des Meisters. Der weise Wäinämöinen reinigt nun seine Hände, legt sich auf einen Felsen am Ufer der silbernen Wellen, legt die Harfe an das Knie, erfaßt sie mit seinen Händen und ruft mit lauter Stimme: Kommt herbei und hört, Alle, die ihr den Zauber des Gesanges noch nicht kennt! — Und seine Finger laufen leicht über die Saiten und seine Stimme erhebt sich in die Lüfte. Der Ton der Freude wird nun zur Freude! Die Thiere des Waldes halten ihren Lauf an uud die Vögel der Luft ihren Flug. Der Eber lauscht aus seinem sumpfigen Lager, der Bär verläßt seine Höhle im Fichtenwalde, stürzt sich auf die Umzäunung des Waldes — sie bricht zusammen und der Bär klettert auf die Bäume und wiegt sich auf ihren Zweigen zu den Freudentönen Wäinämöinen's. Der alte Herr des Waldes, der düstere Tapio mit langem Barte, nähert sich und lauscht den niegehörten Tönen, gefolgt von allen Thieren, deren Beherrscher er ist. Seine Gattin zieht die blauen Strümpfe an, knüpft die rothen Bänder ihrer Schuhe fest, besteigt eine Birke und wiegt sich in den Zweigen zu den süßen Melodien der Saiten. Alle Thiere des Waldes, alle Vögel der Lüfte kommen herbei und lauschen den Zauberklängen. Der Adler schwingt sich aus seiner Höhe, der Geier aus den Wolken, die Möwe bleibt gebannt auf den Wellen, der Schwan verläßt den See, die kleinen Finken, die Lerchen und Zeisige fliegen herbei und lauschen auf den Schultern des Gottes. Die Sonne mit ihren blendenden Strahlen, der Mond mit seinem sanften Lichte halten ein in ihrem Himmelslaufe und beleuchten die tönende Harfe. Alle Fische der Gewässer bewegen ihre Flossen und nähern sich den Tönen. Die Lachse und Forellen, die Hechte und Robben kommen herbei; die kleinen Fische alle schwimmen an den Rand des Ufers, den Gesang Wäinämöinen's zu vernehmen. Atho, der König der Wellen, der Greis mit grünem Barte, kommt herzu auf Perlenmutterthrone; die schöne Königin der Gewässer kämmt ihr langes Haar mit goldenem Kamm und trocknet es mit silbener Bürste — der harmonische Gesang drang in ihr Ohr und der goldne Kamm entfällt ihren Fingern, die silberne Bürste entschlüpft ihrer Hand; schnell erhebt sie sich über die Wellen, stützt sich an einen Felsen und lauscht den hinreißenden Tönen des Kantele, den Zaubermelodien des Gesanges. Die Helden, die hartherzigen Männer, die Frauen alle sind ergriffen, bis zu Thränen. Die Alten und die Jungen weinen, die Gatten und die Freien, die Mädchen, Jünglinge und kleinen Kinder, Alle weinen bei den rührenden Tönen der finnischen Harfe. — Auch Wäinämöinen weint; sanft entspringt die Quelle der Thränen seinem Herzen, sie erfüllen seine Augen und rinnen hinab, zahlreicher als die Früchte des Waldes, als die Köpfe der Lerchen, als die Eier des Birkhuhns; sie rinnen auf seine breiten Wangen, auf seine starke Brust, auf seine Kniee und auf seine Füße; sie dringen durch seine fünf wollenen Leibchen, durch seine sechs goldenen Gürtel, seine sieben blauen Kleider, seine acht langen wollenen Röcke; sie rollen an das Ufer der Wellen, sie fallen in die flüssigen Fluthen und gestalten sich zu Perlen.

August von Platen giebt uns die Uebersetzung eines finnischen Volksliedes, welches den eben mitgetheilten Stoff folgendermaßen behandelt:

Wäinämöinen selbst, der alte,
Rudert' eines Tags auf Sümpfen,
Und auf Seen des andern Tages,
Und am dritten Tag im Meere,
Stehend auf des Hechtes Schultern,
Auf des rothen Lachses Finnen.
Er beginnt den Sohn zu fragen:
Stehn auf Reisig oder Stein wir,
Oder auf des Hechtes Schultern,
Auf des rothen Lachses Finnen?
Und der Sohn erwiedert eilig:
Nicht auf Stein und nicht auf Reisig,
Auf des Hechtes festen Schultern,
Auf des rothen Lachses Finnen.
Wäinämöinen selbst, der alte,
Stieß das Schwert ins Meer danieder,
Und zertheilte so den Fisch,
Zog das Haupt in seinen Nachen,
Ließ den Schwanz im Meere liegen.
Jenes blickt er an und wendet's:
Was kann d'raus der Schmied verfert'gen?
Was kann d'raus der Schmieder schmieden?
Wäinämöinen selbst, der alte,
Nimmt auf sich des Schmiedes Arbeit,
Macht vom Bein des Hechts die Harfe,
Macht das Kantele von Gräten,
Und von Fischgeripp die Leier.
Und woraus der Harfe Schrauben?
Aus des großen Hechtes Zähnen.
Und woraus der Harfe Saiten?
Aus dem Haupthaar Kalevas.
Zu dem Sohne sprach der Alte:
Hole mir mein Kantele
Unter die gewohnten Finger,
Unter die gewohnten Hände!

Freude strömt nun über Freude,
Auf Gelächter folgt Gelächter,
Während spielet Wäinämöinen
Auf dem Kantele von Gräten,
Auf dem Fischgeripp der Leier.
Keines ward im Hain gefunden,
Sei es auf zwei Flügeln fliegend,
Sei es auf vier Füßen laufend,
Das nicht eilte, zuzuhören,
Während spielte Wäinämöinen
Auf dem Kantele von Gräten,
Auf dem Fischgeripp der Leier.
Selbst der Bär im Walde stieß
Mit der Brust sich gegen Zäune,
Während spielte Wäinämöinen
Auf dem Kantele von Gräten,
Auf dem Fischgeripp der Leier.
Selbst des Waldes alter Vater
Schmückte sich mit rothem Schuhband,
Während spielte Wäinämöinen
Auf dem Kantele von Gräten.
Selbst des Wassers gute Mutter
Zierte sich mit blauen Strümpfen,
Ließ im grünen Gras sich nieder,
Um das Saitenspiel zu hören,
Während spielte Wäinämöinen
Auf dem Kantele von Gräten,
Auf dem Fischgeripp der Leier.
Und dem Wäinämöinen selber
Flossen Thränen aus den Augen,
Dicker noch als Heidelbeeren,
Größer noch als Schnepfeneier,
Nieder auf den breiten Busen,
Von dem Busen auf die Kniee,
Von den Knieen auf die Füße:
So durchnäßten Wasserperlen
Fünf von seinen Wollenmänteln,
Acht von seinen Zwillichröcken.

Wäinämöinen hat seinen Gesang beendet und legt die Harfe in das Boot. Mit seines Bruders Hülfe raubt er der Hexe Luhi einen kostbaren Talisman. Schon erblicken sie wieder die Pforten ihrer Wohnung und Wäinämöien stimmt einen Freudengesang an — als die böse Zauberin den gewaltigen Ukko zu Hülfe ruft. Mit mächtigen Sturme erhebt dieser die Wogen und verschlungen wird von ihnen die geliebte Harfe Wäinämöinen's. Erschrocken seufzt Ilmarinen und klagt, daß er sich dem falschen Meere anvertraute; doch sein weiser Bruder tröstet ihn und spricht: Thränen reißen uns nicht aus der Gefahr, Seufzer retten uns nicht aus den bösen Tagen. —

Nach vielen Kämpfen und Abenteuern siegen endlich die Brüder, entfesseln Sonne und Mond, welche von der Hexe verfinstert waren und der Gott der Töne stimmt einen Triumphgesang an. — Doch seine Harfe fehlt ihm. — Mit gebeugtem Haupte durchstreicht er einst die Felder und gedenkt der Wonne, mit welcher er wieder die melodischen Saiten rühren würde. Da erblickt er eine einsam stehende Birke, welche seuft und klagt. Er fragt, warum sie trauere, und die Birke antwortet: Ich weine, weil ich hier am öden Orte verlassen und ohne Stütze stehe. Im Sommer foltern und verstümmeln mich die grausamen Hirten. Sie schlagen meinen Stamm und berauben mich der Zweige. Schon dreimal fiel in diesem Jahre das Beil auf mein Haupt, auf meine Seiten und meine Kerne. Darum weine ich und werde weinen mein Leben lang — einsam und ohne Stütze, hier am traurigen Orte, im rauhen Winter. Jedes Jahr wandelt mich der Schmerz um, mein Haupt ist voll Traurigkeit und mein Antlitz verwelkt in den kalten Tagen der trüben Jahreszeit. Der Sturmwind beraubt mich der Blätter, und kalt wird der Winter mich anhauchen; schwach und entblößt werde ich sein, dem rauhen Nord zum Spiele. — Tröste dich, sprach der mitleidige Gott, ich will deinen Schmerz in Freude kehren und sanfte Harmonien sollen deine Zweige aushauchen. — Und aus den Zweigen der Birke formt sich Wäinämöinen eine neue Harfe. — Wieder irrt er durch die Felder und ein junges Mädchen kommt ihm entgegen, mit Seufzen Worte der Liebe murmelnd. Junges Mädchen, sagt er zu ihr, mache mir ein liebes Geschenk, gieb mir fünf von deinen Haaren. Lächelnd senkt sie den Kopf und reicht ihm die schönen langen Haare, welche er begehrte. Und er macht daraus die Saiten seiner Harfe, und seine Lieder erschallen von Neuem. Die Hügel beugen sich in das Thal, ihn zu hören, die kupfernen Berge erbeben, die Felsen hallen seine Accorde nach, die alten Bäume tanzen im Kreise um ihn. In sechs Dörfern, in sieben Orten hallt sein Gesang wieder. Der Adler hört ihn und verläßt die Brut seines Nestes, die hohen Fichten neigen sich demüthig, als der Gott der Töne unter ihren Zweigen geht. —

Ganz ähnlich sind, wie wir später sehen werden, die Sagen der stammverwandten Ehsten von der wunderbaren Gesangesmacht „Wannemune's". Eine hieher gehörende finnische Volksdichtung theilt Dr. von Schröter in einer treuen metrischen Uebersetzung mit:

Die Geburt der Harfe.*)

Alter Wäinämöinen selber
Auf dem Berge hieb ein Boot zu,

---

*) Kanteleen syntv.

Schuf auf Bergeshöh die Harfe.
Wovon ist der Harfe Höhlung?
Von dem (bunten) Birkenmaser.
Woraus sind der Harfe Schrauben?
Aus gleichdickem Ast der Eiche.
Woraus sind der Harfe Zungen?
Aus dem Schweifhaar tücht'gen Hengstes,
Aus des Lempo's-Füllen Kleidung.
Alter Wäinämöinen selber
Rief Jungfrauen, rief Jünglinge,
Um zu spielen mit den Fingern:
Freude wurde nicht zur Freude,
Spiel sich nicht zu Spiele stimmte.
Rief er unbeweibten Männern,
Rief er die beweibten Helden:
Freude wurde nicht zur Freude,
Spiel sich nicht zu Spiele stimmte.
Rief er Alte aus den Weibern,
Männer in den Mitteljahren:
Freude wurde nicht zur Freude,
Spiel sich nicht zu Spiele stimmte.
Setzt der alte Wäinämöinen
Selbst sich da zu seinem Sitze,
Nahm mit Fingern sein die Harfe,
Wandt' an seine Knie die Höhlung,
Unter seine Hand die Harfe;
Alter Wäinämöinen spielte:
Wurde da erst Spiel zu Spiele,
Freude sich zu Freude stimmte,
Fand man keinen in dem Haine
Laufend auf der Füßen vieren,
Trippelnd auf den kleinen Tatzen,
Der nicht kam, um zuzuhorchen,
Als der Vater Freude weckte,
Als Wäinämöinen spielte;
Selbst der Bär stemmt an den Zaun sich,
Als Wäinämöinen spielte.
Fand man keinen in dem Haine,
Schwingend seine beiden Schwingen,
Die Vornehmsten des Geflügels,
Der nicht kam, geschaart wie Flocken.
Fand man keinen in dem Meere,
Fahrend mit sechs (seinen) Flossen,
Hin und her bewegend achte,
Der zu horchen, nicht gekommen.
Selbst die Wirthin in dem Wasser
Warf herauf sich auf das Seegras,
Zog sich auf die Wassersteine,
Auszuruhen auf dem Bauche.
Aus Wäinämöinen's eignen
Augen drang ein klares Wasser,
Rundlicher als wie Moosbeere,
Derb, wie Ei des Haselhuhnes,
Auf die Brust hin, die redliche;
Von der Brust zu seinen Knieen,
Von den Knieen zu den Füßen,
Fielen nieder Wasserstropfen,
Fielen durch fünf Wollen-Mäntel,
Durch acht lange woll'ne Röcke.

Die letztere Hälfte dieser Rune scheint nur eine Variante der von Platen übersetzten zu sein; doch ist jenes die aus dem Hechte, dieses die aus der Birke gefertigte Harfe, wie sie in der Kalewala gesondert erscheinen.

Durch andere jener alten Gesänge erfahren wir noch, daß Wäinämöinen die Tochter Luhi's liebte, diese aber seinen Bruder Ilmarinen ihm vorzog. Zur Hochzeit sind alle Armen und Kranken eingeladen, und da die Braut auch Sänger dort zu sehen wünscht, so kommt der verschmähte Wäinämöinen selbst mit seiner Harfe und läßt seinen Gesang erschallen drei Tage lang. — Ilmarinen setzt sein Weib in den Schlitten und führt sie in seine Hütte. — Die Feste beginnen von Neuem, und abermals verherrlicht sie Wäinämöinen mit seiner Harfe. — Die gewaltige Macht seines Gesanges beschreiben die folgenden, den finnischen Runen entnommenen Verse:

Alter Wäinämöinen einstens
Und der junge Joukkowainen
Trafen auf 'nem Weg zusammen;
Schlittenstange traf auf Stange,
Kummet festet sich an Kummet.

Da sagte Joukkawainen in seiner Jugendhitze:

Der mag nun den Weg behalten,
Der das Mehrere mag wissen!
Der mag weichen nun vom Wege,
Der das Mindere mag wissen!
Weiß ich, wie das Meer gepflügt ward,
Land getheilt in Ackerrücken,
Aufgestellt der Veste Pfosten,
Aufgehäufet hohe Berge,
Steine aufgebau't zu Hügeln.

Aber Wäinämöinen bewies, daß er älter war, und ergriff Joukkawainen, ihn in's Meer zu werfen, sagend:

Kinderweisheit, Weibsgedächtniß,
Aber nicht 'nes bärt'gen Helden!
Von mir ward das Meer gepflüget,
Land getheilt in Ackerrücken,
Aufgestellt der Veste Pfosten,
Aufgehäufet hohe Berge,
Steine aufgebaut zu Hügeln.

Jener lockte darauf Wäinämöinen, zu singen, sagend:

Sing', o sing', Du Wäinämöinen!
Summe, Du Edelgeborner!
Doch der alte Wäinämöinen
Gab genug bestimmte Antwort:
Ist's zu früh für mich, zu singen,
Noch zu früh, Freude zu wecken!

Als aber jener nicht abließ, ihn zu bestürmen, sang Wäinämöinen, und so wird davon gesungen:

Kopf erzittert', bebt' Kinnlade,
Spalteten sich Stein' am Strande,
Klippen auf dem Berge krachten,
Als Wäinämöinen sang nun.
Entzwei sprangen Nordens Pforten,
Brach entzwei der Veste Wölbung,
Als Wäinämöinen sang nun.

Endlich drang das Christenthum in jene bunten Mythen. — Die Jungfrau Maria, der Erlöser erscheinen, die süße Marietta, die Hirtin, läßt ihr Kind von einem Priester taufen, und das Kind wird nun König des Waldes, Herr der reichen und fruchtbaren Inseln. Traurig und verstört zieht der alte Wäinämöinen sich zurück, baut ein Schiff von Eisen, schifft weit hinweg und verbirgt sich in die innersten Regionen des Himmels. Aber seine Harfe läßt er in Finnland, seine wundervolle Harfe, welche die Liebe singt und das Herz erfreut.

Die neu aufgehende Sonne des Christenthums vermochte jedoch nicht, die Nebelbilder des alten Glaubens alle zu verscheuchen. Noch jetzt erzählt der Greis seinen Enkeln die verwirrten Züge jener dunklen finnischen Mythologie, und mischt die Legenden der katholischen Heiligen hinein. In vielen alten Gesängen ist das Heidenthum mit dem Katholicismus noch innig verschmolzen. So werden Kiwutar und Maria in demselben alten Beschwörungsliede angerufen:

Kiwutar, der Krankheit Dirne!
Wind' die Plag' in deine Binden,
Winde um die Brust die Schmerzen!
Führ' sie springend zu dem Bache.
Springend sie zu deinem Bache!
Maid Maria, kleine Mutter!
Komme eilend, gehe eilig!
Du hast hundert Knochenstücke,
Hundert Stücke starker Sehnen,
In den Armen Aderknäuel,
Schwielenhaufen im Ellbogen.
Leg' von Lempo's Baume Blatt drauf,
Blatt der Goldneckros' ausdrücke!
Lege auf des Schöpfers Flechten,
Wind' darum des Schöpfers Binden!

So schwört das Eisen, unter dem Hammer Ilmarinen's, beim Namen Jesu:

Ilmarinen selbst, der Schmiedgott,
Schmiedet's hurtig, hammert's schmeidig,
In der gar thürlosen Schmiede,
In der Schmiede ohne Fenster;
Sieht d'rauf, auf und ab es wendend:
„Hoi! du armes, armes Eisen!
Armes Eisen, Erzbestandtheil!
Damals war'st du gar nicht groß noch,
Als du schwanktest in dem Sumpfe,
Als gebracht du wardst zur Schmiede,
Ausgestreckt wie Waizenteig wardst,
Als wie frischer Teig du gohrest,
Als ich trieb dich in die Esse."
Schwor das Eisen schweren Eidschwur:
„Bei des Jesus Fuß Verderben,
Von mir sollt' nicht Böses werden,
Wenn du ließest mich vollreifen!"

Die Finnen, besonders im Norden, sind durch ihre Beschwörungen und Zaubereien von jeher berühmt gewesen. Sie sollten mit dem Teufel im Bunde stehen, und im Mittelalter galt der Name: Fenne, so viel wie Hexenmeister. Sie konnten die Sonne mit Wolken umhüllen, die Wellen erheben und den Sturm erwecken; sie verkauften den in einen Strick mit drei Knoten geknüpften Wind an die Seefahrer. So erzählt P. F. v. Suhm in seiner historischen Darstellung der nordischen Fabelzeit, daß Arngrim (um 335 n. Chr.) mit einem Kriegsheer nach Finnmark zog, die Ruhe des dort wohnenden friedlichen, unschuldigen Volkes zu stören. Er kämpfte drei Tage lang mit ihnen, und durch ihre Zauberkünste machten sie ihm den Sieg schwer. Als er sie den ersten Tag in die Flucht gejagt hatte, warfen sie ihm im Fliehen drei Felsstücke in den Weg, die groß wie Berge waren. Den anderen Tag machten sie es eben so mit einem Schneeballen, der sich in einen großen Strom zu verwandeln schien. Aber den dritten Tag wußten sie Nichts mehr und ergaben sich daher. In Finnland wurden noch im 17ten Jahrhundert viele Hexenprozesse abgehandelt, und noch jetzt tauchen hin und wieder Gerüchte von Wunderthaten finnischer Zauberer und Wahrsager auf, welche Tietäjät, Indomiehet, Welhot und Noidat (gleich den lappländischen Hexenmeistern) genannt werden. Noch jetzt besteht die Heilkunst der Finnen fast nur in Beschwörungen, welche zu Fluch und Segen angewendet werden. Die Zaubergesänge werden Lugut, Lesungen, genannt; unter seltsamen Gebärden werden sie langsam und feierlich recitirt. Dabei werden die Glieder verdreht, es wird mit dem Munde geblasen und mit den Füßen gestampft. Oft werden sie auch kniend, mit entblößtem Kopfe, gemurmelt. Sie heißen auch Sanat, kräftige Worte; sie dringen auf den Ursprung, auf die Geburt (Synty) des Gegenstandes,

und man glaubt dann die so erforschten Elemente, Körper, Thiere und Uebel beherrschen zu können. Diese Gesänge werden für so wirksam gehalten, weil sie noch aus der Zeit der alten Götter herstammen; als nun die mächtigeren Gestalten des Christenthums auftauchten, rief man, um ganz sicher zu gehen, diese mit jenen zusammen in derselben Rune an.

Der älteste Sinn der scandinavischen Runen ist Geheimniß (Ryne), und alle späteren Bedeutungen desselben Wortes deuten stets auf diesen Ursprung hin. Die nordischen Volkslieder des Mittelalters bezeichnen mit Runor Zauberlieder, geschriebene Beschwörungen und Gesänge überhaupt, deren Wunderkraft höchst poetisch geschildert wird. In dem ältesten scandinavischen Gedichte legt Odin selbst Runen und singt Zauberlieder, und die ältere Edda erzählt von der Zauberkraft der Lieder *). Die Riesin Uarthgrepe bediente sich der Runen, um einen Todten aufzuwecken **), und in einem alten nordischen Gesetze findet man bei Strafe der Landesverweisung und Verlust des Eigenthums verordnet, daß Niemand mit Runen, Wahrsagerei, Zaubergesang und dergleichen Irrthümern solle zu thun haben ***).

Die folgende Schlangen-Beschwörung, Mavon Luku, ist eine jener ältesten finnischen Runen, deren D. v. Schröter mehrere mittheilt:

Schwarze Natter, erdengleiche,
Tod, gehaarte Holzwurms-Made!
Glaubtest Du Dir Holz zu beißen,
Weidenrinde anzustechen,
Stechend in die Haut des Menschen?
Komm, zu kennen Deine Arbeit,
Da Du selber bös' gehandelt,
Zu verbessern Deine Mißthat!
Heilen kannst Du, da Du's kennest,
Schmerzlos es inwendig machen;
Daß nicht Schmerz gefühlt wird oben,
Wende die verkehrten Häute,
Daß die Wunden sich nicht säuern,
Daß die Schäden nicht verschlemmen!
Wo die Haut Du abgebrochen,
Möge Haut dahin neu wachsen!

(Schluß folgt.)

*) S. Herder's Stimmen der Völker. 12. 1828. II. pag. 142 und 144.

**) P. F. v. Suhm, Gesch. der Dänen. Lpz. 1803. 8. I. pag. 151.

***) E. G. Geijer, Schwedens Urgeschichte. Sulzbach, 1826. 8.

Aus Danzig.

Der vergangene Winter überschüttete unsere alte See- und Handelsstadt mit musikalischen Ereignissen der buntesten Art, und es bedarf in der That einiger Anstrengung des Gedächtnißes, den reichen musikalischen Inhalt der letzten sieben Monate aufzuzählen und dem geneigten Leser in dem Gewande eines kritischen Referats vorzuführen. Und das Geleistete ist eines Berichtes werth. Man kann den Kunstsinn der Danziger nicht gering anschlagen, wenn es möglich war, neben dem stark besuchten Theater, welches fast jeden Tag der Woche in Anspruch nimmt, drei große Oratorien-Aufführungen, vier Symphonie-Concerte und eben so viele Quartett-Unterhaltungen zu veranstalten. Der hiesige Gesang-Verein, dessen alte Statuten einem lebendigen Aufschwunge hinderlich waren, hat sich unter der nunmehr alleinigen Leitung des Musikdirectors Markull verjüngt und hat es sich zur Aufgabe gemacht, durch öffentliche Aufführungen mit Orchesterbegleitung das größere Publikum für das Oratorium zu interessiren und dadurch gleichzeitig die Gesangskräfte des Vereins zu größerer Thätigkeit, zu regerem Eifer anzuspornen. Das Streben des Dirigenten ist von günstigem Erfolge begleitet gewesen. Es fanden drei sehr besuchte und mit Theilnahme aufgenommene Aufführungen statt: im December Haydn's „Schöpfung", im Februar Mendelssohn's „Paulus", und am Charfreitage die beiden letzten Theile aus Händel's „Messias". Der Verein besitzt gegenwärtig eine nicht unbedeutende Anzahl frischer, weiblicher Stimmen, namentlich einen trefflichen Sopran. Die Männerstimmen könnten stärker vertreten sein, besonders wäre ein Zuwachs von kräftigen, durchgreifenden Baßstimmen wünschenswerth. Doch sind die vorhandenen Tenoristen und Bassisten größtentheils gute Treffer und machen in den Chören durch musikalische Sicherheit einen günstigen Effect. Die Gesammt-Anzahl der Sänger beläuft sich gegenwärtig auf 70, worunter 40 weibliche und 30 männliche Mitglieder. Da der Eindruck der drei Oratorien-Aufführungen ein allgemein günstiger war, so läßt sich der Fortsetzung des Unternehmens für den nächsten Winter ein gutes Prognostikon stellen.

Die Symphonie-Concerte, geleitet vom Theater-Musikdirector Denecke, über die ich in diesem Blatte schon öfters berichtet habe, sind auch im verflossenen Winter fortgesetzt worden und erfreuten sich, wie bisher, der Theilnahme des Publikums. Als Novitäten kamen, so viel ich mich erinnere, drei Werke zur Aufführung: Spohr's Symphonie „die Weihe der Töne" und zwei Ouvertüren: „Im Hochlande" von Gade und die zu „Hero und Leander" von Rietz. Schu-

mann's zweite Symphonie stand in Aussicht, unterblieb aber aus mir nicht bekannten Gründen.

Unter den Virtuosen, welche Danzig heimsuchten, nehmen die Gebrüder **Apollinary** und **Anton v. Kontski** den ersten Rang ein. Der Violinist war kurz vor dem Beginn der Theater-Saison hier und trat zuerst zweimal im Concertsaal, später eben so oft im Theater auf. Seine enorme Technik setzte in gerechtes Staunen. Solchen Glanz, solche Klarheit der Passagen in rapidester Bewegung, solche Sicherheit und Reinheit in Octavengängen und Doppelläufen hatte man hier noch nie vernommen, obwohl Danzig eine Reihe der namhaftesten Violin-Virtuosen in seinen Mauern sah. Die Ausbildung der Flageolettöne ist seit Paganini in solcher Vollendung wohl bei keinem andern Virtuosen angetroffen worden. Man hört nicht allein ganze Melodien in Flageolettönen, sondern sogar Doppelschläge, Triller und vollständige Scalen. Der Vortrag im allgemeinen schließt sich der modernen Virtuosenrichtung an. Er ist von einer gewissen Ueberreiztheit und sentimentalen Salonmanier nicht frei zu sprechen; auch liebt K. nach französischem Geschmack, grelle Lichter und Effecte, die durch plötzlich wechselnde, scharf contrastirende Tonfarben überraschen und blenden. Oft aber erhebt sich das Spiel zu einer wahrhaft treffenden und genialen Characteristik. Die Art und Weise, wie Kontski z. B. in der Lucia-Phantasie durch ein eigenthümliches Vibriren des Tons in der Es-Dur Cantilene den rührenden, tief leidenschaftlichen Erguß einer menschlichen Stimme nachzuahmen wußte, so daß das Ohr wirklichen Gesang zu vernehmen glaubte, war bewunderungswürdig. Sein Paradestück war der unvermeidliche Carneval in Venedig, in welchem Kontski wahrscheinlich der glücklichste Nachahmer Paganini's ist. Der Virtuose führte auch einige classische Tonwerke aus, z. B. das F-Dur Quartett von Beethoven und desselben Meisters Septett, aber ich gestehe, daß ich durch diese Vorträge nicht befriedigt worden bin. Eine gewisse Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit des Spiels hob die Bedeutung der Werke nicht in das volle Licht. —

Apollinary v. Kontski eröffnete die Wintersaison und sein Bruder **Anton**, der Pianist, beschloß dieselbe. In diesem Virtuosen vereinigen sich so viele liebenswürdige Eigenschaften als Künstler und Mensch, daß er das Andenken der Danziger an den jüngeren Bruder bedeutend verdunkelte. **Anton v. Kontski** gab hier nicht weniger, als **fünf** Concerte im Theater und kam recht eigentlich in die Mode. Kein Clavier-Virtuose vor ihm hat sich am hiesigen Ort einer so dauernden Theilnahme zu erfreuen gehabt und ein ähnliches Furore gemacht. Man wurde nicht müde, diese fabelhafte Kunstfertigkeit zu bewundern, welche Alles bisher Gehörte übertrifft, diese eiserne Kraft und Ausdauer, welche durch nichts zu erschöpfen ist; man ließ sich immer von Neuem entzücken durch diese vollendete Eleganz und Zartheit des Vortrags, durch dieses ton- und seelenvolle Spiel, welches in lieblichen Glockentönen unmittelbar zum Gefühl spricht. Die Vielseitigkeit des Künstlers erregt gerechtes Erstaunen. Man muß ihn im Privatkreise gehört haben, um seine Bekanntschaft mit allen bedeutenden Werken älterer und neuerer Zeit, sei es für Orchester oder Pianoforte, zu bewundern. Sein Gedächtniß ist unerschöpflich, und die Vollendung, mit der er das Alles vorträgt, läßt einen Blick thun auf die umfassenden und tiefen Studien, welche den Künstler allmälig auf den hohen Standpunkt geführt haben, den er jetzt einnimmt. Das Publikum hat sich davon überzeugt, daß Anton v. Kontski auch classische Meisterwerke mit echt künstlerischem Geiste aufzufassen und lebendig zu machen weiß. Die ersten Sätze der beiden Concerte von Hummel in H-Moll und E-Dur waren sprechende Beweise hiervon, nicht minder die gelungenen Uebertragungen zweier Adagios von Beethoven: aus der C-Moll Symphonie und aus dem Septett. Für die Darlegung des Virtuosenthums liefern die eigenen Compositionen des Künstlers bunt schillernde Farben, weniger gediegen als glänzend, aber dem Zweck entsprechend und zuweilen nicht ohne Characteristik. Auch eine größere Instrumental-Composition, eine Symphonie, führte Kontski uns vor, zwar weniger durch hervorstechende Originalität ausgezeichnet, als durch fließende Melodik und ansprechende Form. Weniger Breite und mehr Zurückhaltung im Gebrauche der Blechinstrumente, namentlich der Posaunen, würden dem ehrenwerthen Werke zu noch größerem Vortheil gereicht haben. Daß ein Künstler, der als **Virtuose** so hoch geehrt wird, zu dergleichen ernsten und großen Arbeiten sich angeregt fühlt, wird man ihm immer zum Verdienst anrechnen müssen, wenn auch das Geleistete den höchsten Anforderungen nicht genügt. Leipzig wird in nächster Zeit Gelegenheit haben, Anton v. Kontski kennen zu lernen. Mögen diese Zeilen, dictirt von innerster Ueberzeugung, auf die Erscheinung des bedeutenden Künstlers in dem musikalisch so hoch gebildeten Leipzig vorbereiten. —

Noch gedenke ich des Schwesternpaars, **Wilhelmine und Amalie Neruda**, welches sich einige Male im Theater hören ließ. In der jugendlichen Körperhülle der kleinen Wilhelmine wohnt die Seele des angehenden **Meisters**. Man sehe diesen festen, glatten Bogenstrich, man höre diesen gesunden, reinen, gesangvollen Ton, diese runden, klaren Passagen, diesen ungeschminkten Vortrag, der durch eine gewisse

Naivität der Ausdrucksweise einen eigenthümlichen Reiz ausübt, — man höre das Alles und man wird nicht daran zweifeln, daß Wilhelmine Neruda unter vielen Berufenen eine Auserwählte ist, die Großes noch erreichen wird, je mehr die Knospe der vollen Blüthe entgegenreift. Die ältere Schwester, Amalie, ist nicht so begabt, wie die jüngere. Doch weiß sie dem Pianoforte einen recht präcisen und leichten Anschlag abzugewinnen, besitzt auch nicht unbedeutende Fertigkeit. Eine kräftigere und mehr wechselnde Färbung im Vortrage bleibt noch zu wünschen.

(Schluß folgt.)

Aus Prag.

Am 17ten Mai 1851.

Ich beginne diesmal meinen Bericht mit dem — der Zeitfolge nach letztem Ereignisse, weil es für unsere musikalischen Zustände jedenfalls das Wichtigste ist: mit der Nachricht, daß die Direction des Theaters für die Zeit von Ostern 1852 — 1858 dem Hrn. August Steger mit eclatanter Stimmenmehrheit verliehen worden ist. So hat denn die gute Sache doch gesiegt, trotz aller unwürdigen Machinationen, welche Hoffmann und seine Lobhudler in und außerhalb Prags in Bewegung gesetzt hatten, um bessere Competenten abzuschrecken, oder zu verläumden, und trotz des die Stimme des Publikums ignorirenden Absolutismus, mit welchem die Intendanz den mißliebig gewordenen Director uns auf neue sechs Jahre zu oktroiren beschlossen hatte. Cornet, unter allen Bewerbern unstreitig der tüchtigste, hatte kurz vor der Wahl sein Gesuch freiwillig zurückgenommen, weil ihm die Kunstzustände hier sehr schwarz — ja allzu schwarz erschienen, um sich ein gedeihliches Wirken zu versprechen. Wie sehr das Publikum gegen die Hoffmann'sche Regie eingenommen war, hatte sich schon auf eclatante Weise im vorigen Monate gezeigt, als unsere gewesene Primadonna Frl. Großer in dem Concerte für das Blindeninstitut am 9ten April mitwirkte, zu welchem sie von Pesth eigends hierher geladen worden war. Ein solcher Succeß ist meines Gedenkens hier noch nicht erlebt worden, und wenn es auch vollkommen richtig ist, daß die Sängerin durch die Schönheit ihres wieder in voller Kraft glänzenden Organs und durch die Gediegenheit ihrer Leistung des gespendeten enthusiastischen Beifalls vollkommen würdig war, so konnte doch Niemand darüber in Zweifel sein, daß das gesammte Publikum mit Gierde die Gelegenheit ergriff, der Direction und Intendanz sowohl in Bezug auf das unzarte Benehmen, welches man gegen eine so beliebte Sängerin sich erlaubt, als auf die Lügen, die man in Bezug auf die Decadence ihrer Stimme ausgestreut hatte, ein tüchtiges Dementi zu geben. Drei Stücke sang Frl. Großer in jenem Concerte: die große Arie der Vitellia aus Titus in F; dann ein böhmisches Lied „S Bohem" (Leb' wohl), Text von W. Hanka, Musik von Jos. Heller, und „Heil Dir mein Vaterland" aus der Regimentstochter. Ueberall war des Applauses kein Ende. — An Concerten haben wir seit meinem letzten Berichte keinen Mangel gehabt, und mehrere derselben boten sehr Interessantes. Zuerst nenne ich die Schwestern Sophie und Isabella Dulken, welche sich hier dreimal öffentlich und in einigen vornehmen Privatzirkeln mit großem Beifalle hören ließen. Sophie, die Pianistin, 16 Jahre alt, hat eine äußerst deutliche Technik, glänzt mehr in Allegro als in Adagio, und bedarf um Künstlerin ersten Ranges zu werden, noch einer ruhigen Selbstbeherrschung; Isabella, die jüngere, 13 Jahre alt, behandelt das Melophon mit einer Fertigkeit, Grazie und mit so viel Gefühl im Ausdrucke, daß sie Auge und Ohr des Zuhörers für sich gewinnen muß; gewiß steht diesem höchst begabten und liebenswürdigen Schwesternpaar noch eine schöne, künstlerische Zukunft bevor. — In einem im Theater gegebenen Concert für das Armeninstitut wurden drei Solonummern vorgetragen, ein Clavierconcert in F-Moll von Benett, durch den 12jährigen Ben Nye, einen Schüler des Hr. Kisch; ein Concert von Romberg für Cello durch Hr. Goldermann, Cellisten des Theaterorchesters, und Mendelsohns E-Moll Concert für Violine durch Hr. Köckert; Ben Nye machte seinem Meister große Ehre, und verspricht Bedeutendes. Hr. Köckert spielte den letzten Satz brav, die ersten beiden durch Unreinheit der Besaitung beeinträchtigt; ganz ausgezeichnet aber war Hr. Goldermann's Spiel, und erwarb ihm stürmischen Beifall. — In demselben Concerte hörten wir auch Mozart's C-Dur Symphonie mit der herrlichen Fuge, vom Theaterorchester vortrefflich executiren. — Im zweiten Conservatoriumsconcerte wurde Kittels D-Moll Symphonie, ein treffliches Werk, meines Erachtens das beste des Autors, mit glänzendem Erfolge aufgeführt; im dritten gab man uns Schumann's Ouverture zur Genovefa und Gade's Symphonie in C-Dur zum Besten. — Erstere sprach sehr wenig, letztere nur theilweise an, obgleich die Aufführung, namentlich jene der Symphonie sehr lobenswerth war.

Der Cäcilienverein brachte in seinem vierten Concerte zwei sehr interessante Novitäten: Beethoven's vollständige Musik zu den Ruinen von Athen (für das Publikum hier eine Novität mit Ausnahme des Derwischchors) und Mendelssohn's Symphonie in

A=Dur. Letztere wurde vortrefflich executirt, und gefiel sehr. Was auch über den Mangel an organischem Zusammenhang der einzelnen Nummern eingewendet werden mag, so viel ist unbestreitbar, daß jede derselben ihren hohen Werth hat, und des Schöpfers, des Paulus würdig ist. Beethoven's Musik sprach nur theilweise an; selbst der einzig dastehende Derwischchor, der in Tönen personificirte Fanatismus erzielte nicht jenen ungeheuren Erfolg, wie vor drei Jahren in einem Concerte desselben Vereins. Abgesehen von dem wirklich ungleichen Gehalte dieser „Gelegenheitscomposition" trug auch die häufig incorrecte Intonation der Blasinstrumente an dem minderen Erfolge Schuld. Und dennoch werden wir die Artilleriekapelle, die stabil bei derlei Productionen mitwirkte, gegenwärtig aber in Folge der Zertheilung der Artillerieregimenter in kleinere, unselbstständige Corps aufgelöst wurde, sehr schwer vermissen; denn die Civil-Blasmusik ist bei uns noch auf der untersten Stufe.

Zur Eröffnungsfeier der Prag=Dresdner Eisenbahn hatte unser tüchtiger Musiker, Kapellmeister Tauwitz für's Theater in aller Eile eine Fest=Ouvertüre und die Musik zu den Tableaux componirt, welche die schönsten Partien zwischen den beiden Hauptstädten darstellten. In die Ouvertüre waren das östreichische und das sächsische Volkslied kunstreich verwebt. Sie war vielleicht etwas zu lang; die Musik zu den Tableaux war sehr gelungen, und besonders reizend instrumentirt.

Ich komme nun zu dem jedenfalls merkwürdigsten Gegenstand meines diesmaligen Berichts, zu dem Oratorium, welches der Tonkünstlerverein wie immer zu Ostern, für seine Wittwen und Waisen veranstaltete. — Die Wahl war auf Ferdinand Hillers „Zerstörung Jerusalems" gefallen, welches vor zehn Jahren hier schon einmal aufgeführt, aber weder beim Publikum noch bei der Kritik sonderlichen Beifall gefunden hatte. Desto glänzender war der diesmalige Erfolg. Seit langer Zeit, seit der ersten Aufführung des Paulus, hat kein Werk dieser Art einen so vollständigen Triumph gefeiert, wie Hiller's. Und wenn Jemand ihm diesen Triumph aus voller Seele gönnt, so ist es Ihr Correspondent. Es ist dieses Oratorium ein wahres Meisterwerk, und Deutschland kann eben so stolz darauf sein, den Schöpfer desselben s e i n zu nennen, als es andererseits darüber erröthen sollte, daß dieses herrliche Werk bis heute nicht jenen Ruhm, jene Verbreitung gefunden hat, auf welche es die verdientesten Ansprüche hat. Wie klein erscheint neben dieser Musik so manche unserer viel gehätschelten modernen Celebritäten! — Sie können dieses Urtheil, in dem die geachtetsten Musiker hier übereinstimmten, um so mehr als ein vollkommen unbefangenes ansehen, als Hiller mit keinem Einzigen von uns hier in der entferntesten Verbindung steht.

In den beiden letztverflossenen Wochen waren die ausgezeichneten Sänger, die HH. Ander und Draxler aus Wien hier, und errangen nicht allein im Theater, sondern auch in mehreren Wohlthätigkeits=Concerten, die durch ihre Anwesenheit eigentlich hervorgerufen wurden, stets enthusiastischen Beifall. Hr. Ander gefiel besonders als Edgar und Johann von Leyden, dann im Vortrage von Liedern; Hr. Draxler in den Arien in D aus der „Schöpfung". Auch Frl. Schwarz aus Wien wirkte einige Mal mit Beifall mit, zog sich aber dann zurück, wahrscheinlich deßwegen, weil die Kritik über die etwas gar zu unclassische Wahl ihrer stereotyp gewordenen Lieblingspièçen einige Bemerkungen hatte fallen lassen. In dem letzten, stark besuchten Concerte, welches von dem Comité zur Gründung eines böhmischen Theaters zum Vortheile des Gründungsfonds am 5ten d. M. veranstaltet, und auch durch die bereitwillige Mitwirkung der obengenannten Wiener Opernsänger verschönert ward, wurde die durch das „Unwohlsein" des Frl. Schwarz entstandene Lücke, zur angenehmen Ueberraschung des Publikums durch Frau Botschon=Soukup ausgefüllt. Diese beliebte Sängerin und die HH. Ander und Draxler theilten sich in die enthusiastischen Acclamationen des Auditoriums. In demselben Concerte hörten wir auch nach längerer Zeit wieder unsern talentvollen Violinisten und Compositeur Prof. Nemec in einem Allegro concertant von eigner Composition, dann Kittl's Fest=Ouvertüre in D=Dur, und eine neue Ouvertüre in E von Heller. Alle diese Stücke, bei denen das Theaterorchester, verstärkt durch die Streichinstrumente des Conservatoriums wirkte, wurden unter der Leitung des Hrn. Kapellmeisters Mayr sehr präcis aufgeführt, und ebenso beifällig aufgenommen.

Demnächst soll der neu engagirte Tenorist Hr. Ditt in „den Hugenotten" debütiren.

D—.

Kleine Zeitung.

Magdeburg. Am verwichenen Palmsonntage hatte Musikdir. **R i t t e r** eine Aufführung Händel'scher Chöre und Soli's, sowie einiger Choräle von Hasler und Prätorius, und Motetten von J. Gallus („Ecce, quomodo moritur") und M. Hauptmann, („Nimm von uns Herr") in der Dom=Kirche veranstaltet. Auf das letztgenannte neue Werk machen wir besonders aufmerksam. Die Ausführung auch der ohne alle

Begleitung gesungenen Werke war musterhaft rein und sicher, und zeigte von einem bedeutenden Fortschritte des Vereins für classische Kirchenmusik, der die Ausführung übernommen hatte.

In der vor Kurzem hier vom Seebach'schen Gesang-Verein gegebenen „Hermanns-Schlacht" von Mangold fand nächst Hrn. Wolf und Frl. Schade aus Halberstadt insbesondere Frl. Schreck aus Erfurt lebhafte Anerkennung. Die vortreffliche Gesangsweise dieser Sängerin verdiente es aber auch im hohen Maaße; denn mit einer vollen, frischen Altstimme vereinigt dieselbe eine sorgfältige Ausbildung, und, bei durchaus ruhiger äußerer Haltung, eine Tiefe und Wahrheit im Ausdruck, wie sie nur das Ergebniß von eifrigem Studium und innerer Begabung sein kann.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau Behrend-Brand trat mit sehr großem Beifall in München auf. Frl. Johanna Wagner in Berlin..

Musikfeste, Aufführungen. Neiße. Im April führten die vereinigten Chöre der Singakademie und des Männergesangvereins: „Elias" von Mendelssohn, unter Leitung des Hrn. Musikdir. Stuckenschmidt, auf.

Am 14ten Mai fand unter Ferd. Hiller's Direction in Cöln zum Besten des Dombaufonds eine Aufführung der Schöpfung Statt. Gegen 3000 Personen waren anwesend.

Zum niederrheinischen Musikfest in Aachen am 8ten und 9ten Juni kommen Judas Maccabäus, drei Psalmen von B. Marcello, die Eroica, Ouvertüre, Soli und Chöre aus Idemeneo zur Aufführung. Die Damen Köster, Mayer, Schloß und Herzberg werden singen.

Auszeichnungen, Beförderungen. H. Dorn erhielt von der Prinzessin von Preußen für die Dedication eines Tedeums eine Brillantnadel.

Todesfälle. Fulda, am 4ten März. (Verspätet.) Schmerzlich berührte uns heute der Verlust eines Mannes in seinem ein und siebenzigsten Jahre, der durch rastloses Wirken im Gebiete der Musik mit vollem Rechte der Gründer und Beförderer dieser Kunst in seiner Vaterstadt und deren Umgegend genannt werden darf. Michael Henkel, Organist und Musikdir. an der hiesigen Stadtpfarrkirche, ein würdiger Schüler von Vierling, dem kräftigen Zweige der Bach'schen Schule, dessen Biographie uns Gerber, Schilling und Andere aufbewahrt haben, begann seine künstlerische Laufbahn in einer Oertlichkeit, welche, inmitten beengender Bande einer früher geistlichen Regierung, fast jedem auswärtigen freieren Verkehr entgegen war. Solchem steinigen Boden den belebenden Samen der Kunst erfolgreich mitzutheilen, war in der That keine geringe Aufgabe. Wie der unermüdliche Eifer des Verblicheneu jedoch seinen wohlthuenden Segen verbreitete, davon geben die sichersten Beweise der im Allgemeinen geläuterte Geschmack und bessere Sinn für Musik, welcher hauptsächlich durch ihn wie durch seine zahlreichen Schüler, bei uns und in der Ferne, stets in nachhaltig dankbarer Erinnerung bleiben wird.

Literarische Notizen. Von Ed. Devrient ist eine kleine Schrift erschienen: Das Passionsschauspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit. Leipzig, Weber. Im Jahre 1633 wurde das Dorf O. in Baiern durch eine verheerende Seuche heimgesucht. Man beschloß zur Sühne und Abwehr des Unglücks alle 10 Jahre die Leidensgeschichte Jesu aufzuführen, worauf die Seuche verschwand. Der Gebrauch hat sich nun bis auf die Gegenwart erhalten, die Aufführungen werden in 10jährigen Fristen veranstaltet, und das ganze Dorf, gegen 600 Personen, nimmt immer thätigen Antheil daran. An 6000 Zuschauer sind in der Regel zugegen. Der Verf. glaubt nun an diese Erscheinung, die an die Volksschauspiele des Mittelalters erinnert, Folgerungen für eine neue dramatische Kunst knüpfen zu können.

Vermischtes.

In der Berliner Domkirche bestehen seit zwei Jahren sogenannte liturgische Andachten. Zur Zeit der großen Feste finden an Wochentagen besondere Gottesdienste Statt, die sich auf Vorlesungen aus der Bibel, Choralgesang und Gesang des Domchores beschränken. Es ist etwas der katholischen Messe Analoges. Die classischen Kirchencompositionen der Vorzeit kommen auf diese Weise wieder zu Gehör, so von Gallus, Eccard, Palestrina, Lotti, und diese Aufführungen bilden schon den Sammelpunkt für Alle, die sich für ernstere Musik interessiren.

Zum 1ten October dieses Jahres soll das Wiener Conservatorium wieder eröffnet werden.

Zum „Hippolyt" des Euripides hat Kammermusikus Schulz in Berlin Musik geschrieben, und das Werk wurde unter Dorns Leitung öffentlich aufgeführt. Man fährt also immer noch fort mit den Versuchen, Unvereinbares zu vereinigen.

Spontinis Oper Nurmahal wird in Berlin neu einstudirt.

Das Pariser Journal „la Musique" enthält einige Artikel von Liszt über Chopin.

Hr. Mortier de Fontaine wird künftigen Sonntag im Saale des Gewandhauses eine Matinée vor eingeladenen Zuhörern veranstalten, und darin u. A. Beethoven's Sonate Op. 106 vortragen. Das Programm ist überhaupt ein sehr interessantes.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

G. Preyer, Op. 56. Ave Maria. **Solo für Sopran mit Chor und Begleitung von 2 Violinen, Viola und Orgel. Wien, Diabelli u. Comp. 17½ Ngr.**

Ein einfacher, aus einer sachkundigen Feder geflossener Kirchengesang. Der religiöse Ton ist gut getroffen, die Behandlung der Singstimme wie der Instrumente dem Zweck entsprechend.

Konrad Max Kunz, Grabgesang: In paradisum deducant te angeli. Kyrie. Requiem. **Römische Choralmelodien für den Männerchor mit Begleitung von 3 Blech-Instrumenten oder der Orgel bearbeitet. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

Instructives.

Für die Violine.

C. F. A. Zimmermann's Praktische Violinschule. Zweite verbesserte und vollendete Auflage vom königl. sächs. Concertmeister Franz Schubert. Lage I compl. Dresden, Louis Brauer. 2 Thlr. netto, **einzelne Hefte** à **10 Ngr.**

Bei einem so anerkannt guten Werke, als es die Zimmermann'sche Violinschule ist, bedarf es keiner weiteren Empfehlung; wir begnügen uns daher damit, diese neue, gut ausgestattete und correcte Auflage anzuzeigen.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Constanze Geiger, Op. 17. Ein Besuch in Maxing. Tongemälde für das Pianoforte. Wien, Diabelli u. C. 10 Ngr.

Ein äußerst fades und schwaches Product voll dilettantischer Ungereimtheit und moderner Blasirtheit.

Ad. Alex. Kwizda, Op. 5. Prière du soir. Rêverie pour le Piano. **Wien, Diabelli u. C. 10 Ngr.**

Auch ein verunglückter Herzenserguß einer hyper-sentimentalen Seele, dem geistigen Inhalte nach etwa mit der Rêverie des Hrn. Rosellen auf gleicher Stufe stehend, aber ohne die technische Geschicklichkeit des letzteren Opus.

Fr. Puttler, Op. 5. Caprice für das Pianoforte. **Wien, Diabelli u. C. 10 Ngr.**

Inhalt und Behandlung des Instrumentes stehen in diesem Opus sehr tief unter dem Gefrierpunkt. Der Componist, „Kapellmeister" des vierten Dragoner-Regimentes, hat dieses Stück wahrscheinlich ursprünglich für Cavalleriemusik geschrieben, und für solche mag es sich, auf der Wachparade gespielt, wohl besser machen, als auf dem Pianoforte.

J. Schulhoff, Op. 29. Serenade espagnole pour le Piano. **Wien, Diabelli u. C. 20 Ngr.**

Ein brillantes Salonstück mit recht ansprechenden Motiven, Virtuosen oder sehr tüchtigen Pianisten zu empfehlen.

R. Willmers, Op. 73. Phantasie-Bilder für das Pianoforte: An der Wiege, Abschied vom Liebchen, Alte Liebe. Wien, Diabelli u. C. 1 Thlr.

Dieses den „liebenswürdigen Damen Wiens" gewidmete Werk ist eben nicht anders als die übrigen Erzeugnisse des Componisten: es wird eine ungeheuere Fertigkeit verlangt, und dafür werden einige kleine, wenig sagende Melodien geboten.

R. Willmers, Op. 74. Le Rossignol. Thême varié en trilles, Morceaux de Concert pour le Piano. **Wien, Diabelli u. C. 20 Ngr.**

Ein sehr schwieriges Concert- oder vielmehr Salonstück, das nur geschrieben ist, um alle mögliche Kunststückchen zu zeigen, in denen sich die modernen Pianisten so gern gefallen, die aber künstlerisch nicht höher, beinahe noch tiefer stehen, als die Capriolen des Kunstreiters auf dem Pferde.

A. Goria, Op. 57. Souvenir de l'opéra comique. Fantaisie brillante sur l'opéra de Boieldieu la Dame blanche pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

— —, Op. 58. Les Adieux de Marie Stuart. Caprice-Etude de Concert sur la Romance favorite de Niedermeyer pour le Piano. **Ebend. 1 Fl. 12 Kr.**

— —, Op. 59. La Campanella. Mélodie-Etude pour le Piano. **Ebend. 54 Kr.**

Die drei neuesten Werke des Hrn. Goria, die sich würdig an die früheren dieses großen Mannes anschließen.

A. Jaell, Op. 10. Fantaisie de Concert sur le Val d'Andorre de Halévy pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

Ein schwieriges, aber nicht undankbares Virtuosenstück über Themen aus der genannten Oper.

G. A. Osborne, Op. 85. Nr. 1. Une fleur pour toi. Nocturne pour le Piano. **Mainz, Schott.** 54 **Kr.**

— — —, **Op.** 82. Fantaisie hongroise pour le Piano. **Ebend.** 1 **Fl.** 12 **Kr.**

Beide Werke sind nicht sehr schwierige, aber mit Geschmack gemachte Salonstücke. Besonders ansprechend ist Op. 82.

C. Winterle, Op. 15. Nr. 5. Fünftes Potpourri über Alex. Baumann's Gebirgs-Bleameln für das Pianoforte. (Nouveautés du jour, Cah. 53.) **Wien, Diabelli u. C.** 15 **Ngr.**

Ein ganz gewöhnliches Potpourri, ohne Zusammenhang, Sinn und Verstand.

Für Pianoforte zu vier Händen.

A. Neumayer, Op. 31. Rondino für das Pianoforte zu vier Händen. Wien, Diabelli u. C. 10 **Ngr.**

Dieses Rondino hat ansprechende Motive, ist leicht und claviermäßig gesetzt, und daher zur Uebung für noch nicht weit vorgeschrittene Schüler zu empfehlen.

G. A. Osborne, Op. 83. Duo brillant sur des motifs de l'opéra le Barbier de Séville de G. Rossini pour le Piano à 4 mains. **Mainz, Schott.** 1 **Fl.** 48 **Kr.**

Die Rossini'schen Melodien sind hier auf eine geschickte Weise zu einem brillanten Salonstück verarbeitet. Die Schwierigkeit ist nicht unbedeutend.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

Osborne u. Ch. de Beriot, Op. 75. Grand Duo brillant pour le Piano et le Violon sur le Pirate de Bellini. (Collection de Duos, Cah. 58.) **Mainz, Schott.** 1 **Fl.** 48 **Kr.**

Beide Instrumente sind in diesem Werke zweckmäßig und nicht allzu schwierig behandelt, und gut vorgetragen wird dasselbe seinen Zweck, eine leichte und flüchtige Unterhaltung zu gewähren, nicht verfehlen.

Tänze, Märsche.

Fr. Burgmüller, Memoria-Speranza. Valse expressive pour le Piano. **Mainz, Schott.** 54 **Kr.**

Dieser Walzer hat hübsche Motive, und wird gut gespielt nicht ohne Wirkung sein. Zum Tanzen eignet er sich nicht.

Lieder und Gesänge.

Nicolaus Herrmann, Op. 1. Die Thräne des Friedens. Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Rudolstadt, in Commission bei G. Müller. ¼ **Thlr.**

Es ist uns dieses Werk als ein musikalisches Monstrum oder, gelinde gesagt, als ein ganz unfertiges Erzeugniß erschienen. Abgesehen von der hin und wieder falschen Auffassung des Textes ist auch durchgehends eine ungewandte und eckige Behandlung der Stimme wie des Instrumentes in dem Ganzen, so daß wir dem Componisten rathen möchten, vorläufig nach diesem Opus 1 nichts mehr zu veröffentlichen, und erst dann wieder zu schreiben, wenn er sich mit der Literatur der Lieder hinlänglich vertraut gemacht und gelernt hat, welche Gesetze und Formen man bei der Liedcomposition beobachten muß.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verleger: Robert Friese in Leipzig. — Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. — Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. — № 22. — Den 30. Mai 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Volksmelodien,

herausgegeben von C. F. Weitzmann.

II. Finnen.

(Schluß.)

Von den vielen vorhandenen mythischen Gesängen sind schon früher einige eingeschaltet worden, von historischen Volksliedern sind nur noch Fragmente vorhanden und selbst diese gehen nicht über die Zeit der Reformation hinaus, welche sich unter Gustav Wasa seit d. J. 1528 schnell durch das ganze Land verbreitet hatte.

Aus den schauerlichen Balladen wähle ich eine aus, deren Melodie unter Nr. 15 b. folgt und welche noch deshalb interessant ist, weil sie sich ganz ähnlich im Schwedischen und Schottischen vorfindet.

Der blutige Sohn*).

„Woher kommst Du? woher kommst Du?
Froher Sohn Du mein!"
„Vom Seestrande, vom Seestrande,
O Goldmutter mein!"
„Was dort thatest? was dort thatest?
Froher Sohn Du mein!"
„Rosse tränkt' ich, Rosse tränkt' ich,
O Goldmutter mein!"
„Wie ist lehmbeschmutzt Dein Wamms Dir?
Froher Sohn Du mein?"
„Rosse stampften, Rosse stampften,
O Goldmutter mein!"
„Wie ward Dir Dein Schwert so blutig?
Froher Sohn Du mein!"
„Meinen einz'gen Bruder schlug ich,
O Goldmutter mein!"
„Wohin denkst Du nun zu kommen?
Froher Sohn Du mein!"
„Weit in and're fremde Länder,
O Goldmutter mein!"
„Wo läßt Du den alten Vater?
Froher Sohn Du mein!"
„Geh' zum Wald' er, hacke Holz dort,
Wünsch er nicht mich mehr zu schauen,
O Goldmutter mein!"
„Wo läßt Du die alte Mutter?
Froher Sohn Du mein!"
„Mag sie sitzen, Flachs auszupfen,
Wünschen nicht, mich mehr zu schauen,
O Goldmutter mein!"
„Wo läßt Du die junge Gattin?
Froher Sohn Du mein?
„Geh' geputzt sie, nehm'nen Andern,
Wünsche nicht, mich mehr zu schauen,
O Goldmutter mein!"

*) Werinen poika.

„Wo läßt Du Dein junges Söhnlein?
Froher Sohn Du mein!"
„Geh' zur Schul' er, dulde Reis dort,
O Goldmutter mein!"
„Wo läßt Du die junge Tochter?
Froher Sohn Du mein!"
„Geh' zum Wald hin, Beeren essen,
Wünsche nicht mich mehr zu schauen,
O Goldmutter mein!"
„Wann kommst Du nach Haus von draußen?
Froher Sohn Du mein?"
„Wenn der Tag aus Nord aufleuchtet,
O Goldmutter mein!"
„Wann wird Tag aus Nord aufleuchten,
Froher Sohn Du mein!"
„Wenn auf Wasser Steine tanzen,
O Goldmutter mein!"
„Wann mag Stein auf Wasser tanzen?
Froher Sohn Du mein!"
„Wenn zum Grunde sinken Federn,
O Goldmutter mein!"
„Wann sinkt Feder wohl zum Grunde?
Froher Sohn Du mein!"
„Wenn zum Richtstuhl Alle kommen,
O Goldmutter mein!"

Die verschiedenen schottischen Bearbeitungen desselben Stoffes findet man übersetzt von Herder und A. v. Platen, (Edward), W. Grimm (die zwei Brüder), !und O. L. B. Wolff (Sohn Davie). Zum nächsten Vergleiche lasse ich hier die schwedische Ballade, welche wohl der finnischen ihre Entstehung gab, nach Mohnike's Uebertragung und unter Nr. 15 a. die dazu gehörige Volksmelodie folgen.

Der Knab' im Rosenhain.

„Wo bist Du gewesen so lange,
Du Knab' im Rosenhain?"
„„Ich bin gewesen im Stalle,
Liebes Mütterlein.
Ihr harret mein spät, doch ich komme niemals.""
„Wovon ist Dein Kleid so blutig,
Du Knab' im Rosenhain?"
„„Weißes Füllen schlug mich,
Liebes Mütterlein ꝛc.""
„Wovon ist Dein Hemde so blutig,
Du Knab' im Rosenhain?"
„„Ich hab' erschlagen meinen Bruder,
Liebes Mütterlein ꝛc.""
„Wohin nun willst Du wandern,
Du Knab' im Rosenhain?"
„„Will ziehen aus dem Lande,
Liebes Mütterlein ꝛc.""
„Wann kommst Du denn zurücke,
Du Knab' im Rosenhain?"
„„Wann der Rabe bleichet,
Liebes Mütterlein ꝛc.""
„Und wann bleicht der Rabe,
Du Knab' im Rosenhain?"
„„Wann der Felsblock schwimmet.
Liebes Mütterlein.
Ihr harret mein spät, doch ich komme niemals!""

Die rein lyrischen finnischen Dichtungen sind voll tiefen, lebendigen Gefühls, voll von treffenden Bildern der nordischen Natur, beleuchtet vom blutigen Schein des Nordlichts.

Lachen und Weinen.

Wandert' ich längs eines schönen Berges,
Längs des Strandes voll des losen Sandes;
Ging ich zu dem Hofe meiner Schwester,
Setzte mir zu Essen vor die Schwester.
Aß ich einen Bissen, halben Bissen,
Dachte immer nur an den Verlobten;
„Lieget der Verlobte auf der Bahre,
Liegt das scharfe Schwert auf seinem Halse."
Weinen sollte ich um meinen Liebsten,
Aber kann vor Lachen gar nicht weinen;
Lacht der Mund mir, weint mein armes Herze,
Thränen träufeln nieder meine Augen,
Wie die Ströme rauschend niederfließen,
Die vom Falle hoch herunterstürzen.

Der Bauer beim Pflügen, der Fischer auf seinen nächtlichen Fahrten, die Frauen beim Mahlen auf den Handmühlen versüßen ihre einförmige Arbeit mit Gesängen. Der Jäger, auf den Schneeschuhen dahin gleitend, singt sein Lied (Memiehen laulu) und beschwört damit die Thiere, die er zur Beute zu machen ausgeht. Der Hirt bläst seine Melodien auf der Rohrflöte oder dem Hirtenhorne (s. Nr. 7—10) und verkürzt die einsamen Stunden durch seine Gesänge (Paimen laulaja).

Leuchte Du dem Hirten, Sonne,
Aber nicht dem Fischleinfänger!
Fische ißt der Fischefänger,
Aber Rinde beißt der Hirte,
Kau't an harter Tannen-Rinde,
Naget an der dürren Schaale,
Schlürft aus Rindennapfe Wasser.

Von dem folgenden Hirtenliedchen („Jo tuleni Kotiini") findet man die Melodie unter Nr. 10.

Komm ich schon nach Hause hin!
Komm ich schon nach Hause hin!

„Ist die Grütze schon gekochet,
Ist bedeckt sie mit der Wanne?
Hat sie Butter in den Augen?
Steht der Löffel schon daneben,
Steht das Milchfaß ihr zur Seite?“
Komm ich schon nach Hause hin!
Komm ich schon nach Hause hin!

Als Probe eines neueren finnischen geistlichen Gedichtes theils F. Rühs das folgende Bruchstück mit:

Selbst die Erde und der Erde Festen
Und des Himmels Luftdecke
Betrauert des Schöpfers Mord,
Zittert erbärmlich,
Erbangt gewaltig vor Schmerz,
Will ganz zerfallen
Aus ihren Säulen,
Umstürzen die höchsten Mauern,
Erhabne Häuser niederreißen
Und ganz umwerfen.
Auch die härtesten Felsen
Die das Beil und der Hammer nicht trennt,
Nicht zerbricht des Schmiedtes Schlägel,
Scharfe Pfeile nicht durchbohren,
Bersten vor Schmerz,
Zersprengen aus Furcht,
Zerspalten aus Angst.
Da im Tode der Schöpfer ist!

Die finnische Sprache ist sehr melodisch und zum Gesange geeignet, selten treffen mehrere Consonanten zusammen und fast alle Wörter enden mit Vocalen. Der Rhythmus der älteren finnischen Runen ist einfach und kunstlos; das regelmäßige Ein- und Ausathmen der Brust schon bringt ihn hervor. Jeder Vers besteht durchgängig aus vier Trochäen:

— ᴗ, — ᴗ, — ᴗ, — ᴗ,

und bildet in den dazu gehörenden alten Melodien einen Takt, und da, wie oben bemerkt worden, der Begleiter oder das Instrument des Sängers stets den von ihm gesungenen Vers wiederholt, so entstehen daraus regelmäßige Perioden von zwei Tacten.

Statt des erst später erscheinenden Reimes am Ende der Verse finden wir noch den Buchstaben- Wort- und Sinnreim inmitten derselben. In jedem Verse haben zwei oder mehrere Wörter denselben Anfangs-Buchstaben, welchem ähnlich-, zuweilen auch gleichlautende Sylben zugefügt sind. Oft wird auch in mehreren auf einander folgenden Versen derselbe Gedanke mit andern steigernden, kräftigeren Worten ausgedrückt.

—ᴗ —ᴗ —ᴗ —ᴗ
Itte wanna Wäinemoinen,
Kuhtu pijat, kuhtu pojat,
Soittamahan sormillansa.
Ei ilo ilolle käynyt,
Soitto soittolen tajonnut etc.

Und der alte Wainemoinen
Forderte die Mädchen und Jünglinge auf
Mit ihren Fingern (die Harfe) zu spielen.
Aber es entstand keine Freude,
Kein wohltönendes Spiel ging hervor ꝛc.

Wie bei allen Naturvölkern ist auch in den finnischen Dichtungen Gefühl und Phantasie vorherrschend; aber es ist ein düsterer Geist, der sie durchweht und sich in den Melodien, die alle in Molltönen klagen und in dem unbefriedigenden fünf Viertel-Tacte einherschreiten, noch bestimmter ausspricht. Zuweilen blitzt wohl ein Strahl froher, lebensmuthiger Anschauung hindurch, doch er fällt auf starre, schneebedeckte Felsentrümmer, und die Wehmuth, die Sehnsucht nach vergangenen glücklicheren Tagen erwacht um so stärker.

Der fünftheilige Tact hat für das Ohr des Naturmenschen nichts Widerstrebendes; er findet sich in Melodien verschiedner Völker. In Finnland tragen nicht blos die eigentlichen Sänger ihre alten Lieder in demselben vor, ich selbst hörte dort in unendlich langen Gesängen, mit der beschriebenen Art der Wiederholung jedes Verses diesen $\frac{5}{4}$ Tact von Kindern und Landleuten durchweg festhalten. Die acht Sylben der Verse werden dabei folgendermaßen behandelt:

♪♪ ♪♪ ♪♪ ♩ ♩

Die beiden letzten Viertelnoten werden dadurch, daß auf denselben der Begleiter eintritt, stark hervorgehoben, und nur zuweilen unterbrechen durchgehende Sechzehntheilnoten oder Achteltriolen den einförmigen Rhythmus. Auf jede Sylbe kommt, mit wenigen Ausnahmen, nur eine Note.

Das früheste musikalische Instrument ist, wie bei allen Völkern, so auch bei den Finnen, die einfache Rohrflöte. Eine alte Ballade erwähnt ihrer:

„Ging ich jung hinaus zu hüten,
Trieb ein kleines Kind noch, Schaafe:
Steckte Rohr in meinen Schubsack;
Blies ich, wenn ich auf den Moor ging,
Spielte auf der sand'gen Halde.“
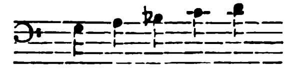
Unter den folgenden Hirtenmelodien findet sich auch eine (Nr. 7) für das finnische Hirtenhorn, ohne Gesang, die übrigen sind mit Worten versehen.

Die auch den Finnen schon längst bekannte Sackpfeife, Säkkipilli, gewährt bisweilen den Melodien einen nach bekannter Weise ausgehaltenen eintönigen Grundbaß (s. Nr. 13).

Das älteste Saiteninstrument ist auch hier eine

Art Lyra oder Harfe: Kantele, in neueren Zeiten, bei etwas veränderter Form auch Harpu genannt. Es wird in Bezug auf seine fünf Saiten von Kupfer auch Vaski-Kantele genannt, während ein nach Finnland wohl nur übertragenes Bogeninstrument mit drei Saiten von Pferdehaaren den Namen Jouhi-Kantele führt.

Das in vielen der ältesten finnischen Runen erwähnte, von Wäinämoinen geschaffene, uralte Nationalinstrument: Kantele, ist aus Holz geformt „von dem bunten Birkenmaser," etwa ¾ Ellen lang, mit zwei Böden und geraden Seiten versehen und hat fünf Saiten (Kieli), welche ursprünglich „aus dem Schweifhaar tücht'gen Hengstes," jetzt aber aus Kupfer, Messing oder Stahl gemacht sind. Diese sind an Schrauben „aus gleichdickem Ast der Eiche" befestigt (s. „die Geburt der Harfe"). Es wird sitzend gespielt, indem das Instrument auf dem Schooße des Spielers ruht, wobei die untere Höhlung an das linke Knie gelegt wird; die fünf Finger der rechten Hand lassen die fünf Seiten ertönen, deren Stimmung die folgende ist:



Die Terz B erscheint unserm Gehöre nach, gewöhnlich etwas zu tief gestimmt. Beim Begleiten gehen die Saiten stets unisono oder in Octaven mit dem Gesange und nur zuweilen wird noch die Quinte D oder der Grundton G mit angeschlagen. Auf diese wenigen Töne im Umfange einer Quinte sind nun alle die ächten ältesten finnischen Volkslieder gebaut, (s. die Nr. 1—6, 8—11, 14 und 15 b.) und das Landvolk in den oberen Provinzen geht noch jetzt in seinen Melodien nicht unter den Grundton und nicht über die Quinte hinaus.

Betrachten wir die hier unter Nr. 1—5 mitgetheilten, von verschiedenen Personen, an verschiedenen Stellen des Landes notirten Runenmelodien genauer, so scheint es fast als wären sie alle nur Variationen eines einzigen, von Mund zu Mund gegangenen uralten Volksliedes, während die übrigen finnischen Melodien neueren Ursprungs und unter schwedischem und russischem Einflusse entstanden seien. Alle jene älteren Melodien bestehen eigentlich nur aus zwei Tacten von denen der erste, vom Führer gesungene, stets mit einer Frage auf der Sekunde oder Quarte der Tonart schließt, welche im zweiten, vom Gefährten gesungenen Tacte stets mit dem Grundtone beantwortet wird. Der unheimliche ⅘ Tact, in welchem diese fünf Töne die dunklen Verse jener Runen begleiten, und die feststehende Mollstimmung des Kantele geben den Melodien etwas unbeschreiblich Wehmüt'higes, Sehnsüchtiges und Rührendes.

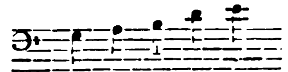
In den meisten Volksliedern der nordischen Nationen ist der Mollton vorherrschend, während die des Südens in dem lebensfroheren Dur ertönen. Eben so bewegen sich die nordischen Melodien meist in stufenweis fortschreitenden Tönen, während die südlichen die muthigeren Sprünge lieben. Der Puls der nördlichen Nationen schlägt gemäßigter, die Bewegung ihrer Melodien ist langsamer; ihr Vortrag kann warm sein, kann sich bis zur Munterkeit steigen, aber, wie das Blut der südlichen Völker rascher durch die Adern rollt, so fließen auch ihre Melodien schneller dahin, so schallen auch ihre Lieder feuriger und leidenschaftlicher der heißeren Sonne entgegen; so haben auch die tieferen Stimmen in Norden, die höheren im Süden ihre Heimath.

Verschieden, wie der Charakter der Gesänge bei den Bewohnern kalter und heißer Himmelsstriche, ist auch der ihrer Nationaltänze. Der russische Tanz, bei welchem das Liebespaar sich neckt und verfolgt, wird nie die Wollust des andalusischen Fandango, nie die Leidenschaft der neapolitanischen Tarantella erreichen. Die Bewegungen des ersteren sind ruhiger und gemessener, die Schritte verlassen selten die Erde, während jene südlichen Tänze in kühnen Wendungen und gewagten Sprüngen dahinsausen.

Den ernsten Finnen ist der Tanz keine so geliebte Unterhaltung als das Singen und Erzählen, er war in alter Zeit bei ihnen so unbekannt, daß ihrer Sprache ein bezeichnendes Wort dafür fehlt. Die Bewohner von Sawolax und Karelen tanzen noch heute nicht, und die näher den Küsten wohnenden Finnen haben den Tanz sammt der dazu gehörigen Musik wahrscheinlich von den Schweden überkommen, wie auch die Namen: tantzi, tantzan, anzudeuten scheinen. Wie bei den Lappen, Ostiaken und Kamtschadalen finden wir auch hier noch den pantomimischen Bärentanz, bei welchem ein Bauer, die Hände auf die Erde stützend, tanzt und springt und auf höchst ermüdende Art den Bären in allen seinen Stellungen und Bewegungen nachzuahmen sucht. Unter Nr. 13 findet man eine in Kengis notirte finnische Melodie zu diesem Tanze. Die allgemeinen Tänze, welche zuweilen zum Tone der Geige oder des Harpu ausgeführt werden, sind ganz ohne Grazie und Charakter. Sie bestehen in bäuerischen Wendungen und Sprüngen, bei welchen sich besonders die Weiber hervorthun, und die einzige Regelmäßigkeit dabei besteht in einem wiederkehrenden Uebereinanderlegen der Arme. Ein Bierkrug steht zum gemeinschaftlichen Gebrauch auf dem Tische, und ohne Abwechslung in den Schritten, ohne Ausdruck in der Haltung, ohne Leidenschaft in den Bewegungen werden die linkischen Bewegungen, die Sprünge mit zusammengehaltenen Füßen mit dem größten Ernste auf

den Gesichtern ausgeführt und scheinen nicht als ergötzender Zeitvertreib, sondern nur als heilsame Leibesbewegung angesehen zu werden. Rühs erwähnt noch einer Secte in Oesterbotten, die sich bei ihren Zusammenkünften eines höchst unanständigen Tanzes bedienen soll, den sie für Gottesdienst ansicht, der aber nur zur Beförderung der größten Ausschweifung dient. Unter den Nr. 11 — 13 findet man einige Melodien zu finnischen Tänzen; die Nr. 12 a b sind einem blinden Dorfgeiger am Flusse Leiwaniemi, der sie für die im Volke beliebtesten ausgab, nachgeschrieben, Nr. 11 wurde von dem fünftönigen Harpu gespielt.

Das älteste Saiteninstrument der Chinesen: Kin, hatte ursprünglich fünf Saiten, wie die finnische Harfe, doch war deren Stimmung in Dur und im Umfange einer Sexte:



Fu-hi, der Erfinder des Kin (angeblich 2953 vor Chr.) wollte nach dem Buche: Che-pin, mit den fünf Saiten die fünf Planeten und die fünf Elemente darstellen. Auf den Umfang der Saiten dieses Instruments waren die frühesten Lieder der Chinesen basirt und ebenso bewegen sich die ältesten Melodien der Schotten nur in obigen fünf Tönen. Höchst unwahrscheinlich ist eine Uebertragung dieser Stimmung von China nach Schottland, es ist vielmehr nur ein Vermeiden des Leitetones (der note sensible), welches wir bei den früheren Melodien vieler Völker bemerken. In obiger chinesischen und schottischen Tonleiter fehlt, bei Wiederholung derselben Töne in höherer Lage, das in die Oktave des Grundtons leitende Fis, und auch dem H ist durch Auslassen der Quarte C der Charakter eines Leitetones genommen.

Da die Stimmung der finnischen Harfe in Moll ist, so war dem Ohre des Erfinders die Quarte, welche hier durch keinen Leiteton herbeigeführt ist, nicht unnatürlich; im Umfange der Saiten blieb er bei dem schon frühzeitig als das reinste erkannten Intervall, bei der Quinte stehen.

Und das Volk fügte sich in die Schranken, welche der erste Harfner seinen Gesängen setzte; es ergötzte sich an den wenigen rhythmisch geordneten Tönen, und noch jetzt werden die Runen der grauen Vorzeit im engen Umfange der Saiten von Wäinämöinen's Kantele gesungen. Aber nur die Kinder der Natur, in denen sich von Generation zu Generation eine Ehrfurcht vor dem fortpflanzt, was ihnen von den Vätern überliefert worden, hängen noch mit Liebe an ihren alten Sitten und Gebräuchen, Sagen, Gesängen und Melodien. Feine Cultur, höhere Bildung, Literatur und Luxus dringen ein — der Sinn für das Neue wird rege — und das Alte wird bei Seite geworfen und der Vergessenheit übergeben. So ist der letzte irische Harfner schon begraben, so suchte Göthe lange vergeblich nach einem die Stanzen des Tasso singenden Gondoliere in Venedig, so „verhüllen Missionshemden auf O Taheiti und O Waihi die schönen Leiber, alles Kunstspiel verstummt und der Tabu des Sabbaths senkt sich still und traurig über die Kinder der Freude". (Chamisso, Reise um die Welt); so klagt Johann Gansbein in seiner Chronik vom Jahre 1360, daß die Carmina und Gedichte, Pfeiffenspiel und Musica sich immer und allweg nach den Trachten mit verändert und verwandelt in deutschen Landen.

Auch die Harfe der Finnen verstummt schon vor den schneidenden Tönen der Dorfgeige, auch ihre Gesänge werden bald nicht mehr lebendig im Munde des Volkes blühen und nur in Sammlungen wird man sie noch finden, getrockneten Blumen gleich, verwelkt und farblos.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Carl Reinthaler, Op. 3. Fünf Gedichte von Göthe, Uhland, Meißner, für eine Singstimme und Pianoforte. — Berlin, Schlesinger. Pr. 1 Thlr.

Ein Op. 3 und solche Musik — bravo, das heißt dichten, tongestalten, wie es geziemt einem Kunstjünger, der da strebt nach den Höhen der Kunst, das gleißnerische Gebahren aber der schmachtlappigen Sinnenkitzler verschmäht. Die Gedichte sind durchweg mit Geist aufgefaßt, und in solch technischfertiger Weise musikalisch dargestellt, daß sie dem Streben des Componisten Ehre machen. Deutlich sieht man, wie er in seine eigene Brust greift, um für jedes Gedicht den richtigen Ton zu finden. Die Gesundheit in seinen Weisen, die Kraft seiner Harmonien lassen den Componisten gereifter erscheinen, als man der Opus-Zahl nach zu schließen geneigt ist. Die Wahl der Gedichte ist eine sehr glückliche, theils wegen ihres Inhalts, theils auch, weil sie, eins ausgenommen, noch nicht componirt sind. Drei davon bewegen sich im einfachen Liedcharakter, während die zwei anderen in freierer Form zu dramatischer Belebtheit sich erheben. Nr. 1 „Nacht-Gesang" von Göthe hat große Weichheit, die dem Gedichte, das in seiner Kürze eine große Fülle von Empfindungen birgt, äußerst angemessen ist. Ein leiser Zug Gotthard Wöhler'scher Tonweise macht sich darin nicht undeut-

lich bemerkbar. Nr. 2 „An die Ungenannte" von Uhland enthält viel Energie der Empfindung bei großer Selbstständigkeit. Nr. 3 „An den Mond" von Göthe (von Gustav Flügel in den „Altliedern" ebenfalls componirt) ist vorzüglich gelungen. Bei Gelegenheit der Flügel'schen Composition wurde schon in dies. Bl. bemerkt, wie diesem Gedichte ein sogenanntes Durchcomponiren nicht angemessen erscheine, weil dadurch die Strömung der quellenden Brusttöne aufgehalten, die Wirkung mithin des Totaleindruckes zerstückelt wird. Der Componist hat dies wohl erkannt und das Gedicht mit einer sehr empfindungsvollen Melodie in ganz einfacher Weise umgeben; der Gesang ist klar, fließend, die Begleitung sanft wogend, und — was die Hauptsache ist — der Ausdruck der Melodie in solchem Geiste gehalten, daß er wie ein leiser Gruß aus jener Zeit, wo das Gedicht entstand, uns sympathisch berührt. Die beiden letzten, „Heimweh" von Meißner und „Wanderlied" von Göthe, sind gleichfalls wohlgelungene Bilder, letzteres namentlich gut getroffen in der Darstellung des Didactischen im Gedichte, ersteres in der Zeichnung des leidenschaftlichen Elementes.

Elise Schmezer, Op. 8. Lieder für eine Singstimme und Piano. — Berlin, Schlesinger. Pr. $\frac{5}{6}$ Thlr.

Die Componistin hat in kurzer Zeit viel veröffentlicht, aber ihre Productionen sind sich unter einander so mutterähnlich, daß es besser wäre, sie ließe ihre Leier ein wenig ausruhen, um nach einer wohlthätigen Pause andere Saiten aufzuziehen. Ein gewisses Talent, mit technischer Geschicklichkeit gepaart, läßt sich nicht verkennen; allein sie scheint nicht Lust zu haben, ihrem Schaffungstriebe eine andere Richtung zu geben; sie ist verrannt in eine Manier, die den Verlegern vielleicht recht ist, weil sie etwas einbringt, von der wahren Gesangskunst aber leider himmelweit entfernt ist. Immer nur süßliche, recht angenehm klingende Weisen, gespickt mit Lieblingsfloskeln, aus Welschland geholt, und viel Prunk in der Begleitung ohne Noth. Hin und wieder nur tauchen gute Gedanken auf, die musikalische Sprache aber trägt zu sehr das Gepräge der Allgewöhnlichkeit und des Dagewesenen; es fehlt ihren Productionen der tiefere geistige Antheil, sie bleibt blos in der Vorhalle stehen, und zeigt uns nur bunte, die Sinne angenehm berührende Bilder, die keinen Nachhall zurücklassen. Mag immerhin ein großer Theil darnach greifen und daran sich ergötzen, das Rechte ist es nicht. — Unter den vorliegenden Liedern ist Nr. 3 „der Csikos", ungarische Weise, nicht uninteressant behandelt. —

F. X. Chwatal, Op. 94. Fünf Lieder für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Preis 15 Sgr. complet, einzeln à 5 Sgr.

Einfache Lieder, die keine Ansprüche machen wollen auf tieferes Eingehen, die aber vermöge ihrer Klarheit und Sangbarkeit, durch ihren leicht faßlichen Empfindungsausdruck, der sich allerdings der schwerfälligeren Fassungskraft accommodirt, sich Freunde gewinnen werden. Es herrscht trotz der Leichtigkeit, mit der sie aufgefaßt sind, ein hübscher Sinn in ihnen, dem man nicht so streng in's Auge sehen muß, wenn er sich mit so viel Anmuth und Freundlichkeit wie eben hier offenbart. Sehr gut gelungen im Ausdrucke und im gewinnenden Wesen ist Nr. 4 „Süß ist die Ruh'", desgleichen in der humoristischen Darstellung Nr. 5 „Scheerenschleifer-Lied". —

H. Marschner, Op. 154. Sechs Gesänge und Lieder für eine Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. — Magdeburg, Heinrichshofen. 2 Hefte, à 15 Sgr.

Wenn auch die Eigenthümlichkeit der Marschner'schen Tonmuse nicht mehr in der Frische sich offenbart, durch welche sie früher sich schnell Bahn gebrochen, das Gesunde und Natürliche seiner Weisen ist ihm verblieben und — was ihm vor Vielen eigen ist — das Volksthümliche, das Einfache und schnell Faßliche. Dies zeigt sich auch in diesen Liedern wieder, die zwar nicht von tieferer Conception zeugen, aber doch in ihren gesunden treffenden Weisen einen Ton anschlagen, der im Herzen Anklang findet. Das Derbe, Kräftige, wovon er mehrfach in seinen Opern mustergültige Beweise gegeben, tritt auch in diesen Liedern wirksam hervor, z. B. im „Protestlied für Schleswig-Holstein" von E. Geibel und im „Lied des Alten im Bart" von Geibel. In den Liedern von lyrischem Ausdrucke zeugt meist die Empfindung, wenn auch nicht von tieferem Eingehen, doch von gesunder Haltung, nur hier und da spinnt sie sich zu lang aus und ermüdet; in einigen mengt sich aber ein Element ein, das fast an das Süßliche grenzt und zu sehr einer falschen Sentimentalität Vorschub leistet, sei es, daß es dem Componisten unbeachtet entschlüpft, da er sehr schnell concipirt, auch vielleicht nicht die Laune hat zur Feile, oder sei es, daß er mehr von der Accommodation hält, als das Interesse der Kunst erheischt. Ein Mann von Ruf nimmt es manchmal mit einer Kleinigkeit von Liedern, deren oft viele hinter einander schnell entstehen, nicht eben genau. Daher kommt es, daß Manches mit unterläuft, was bei

schärferem Blicke die Censur des Componisten nicht passiren würde. Unter den lyrischen sind vorzüglich „Gebet" und „im Gebirge" von Geibel hervorzuheben.

Gotthard Wöhler, Op. 15. Lieder und Gesänge von Eichendorff, Geibel, Uhland, für eine Alt- oder Bariton-Stimme und Piano. — Berlin, Schlesinger. Lief. I. Preis ⅔ Thlr.

Manche Componisten schreiben auf den Titel ihrer Lieder: „für eine Singstimme und Piano," womit sie blos einfach sagen wollen, daß eine Pianoforte-Begleitung dazu gegeben sei, es soll nur etwas gewählter klingen, ohne damit etwa dem Piano größere Beantheiligung am Geiste des Ganzen einzuräumen. Also prahlerisch Viele. Nicht so Gotthard Wöhler, der schon durch frühere Compositionen sattsam bewiesen, wie er das Pianoforte bei seinen Liedern als integrirenden Theil mitwirken läßt. Gleicher Weise finden wir auch in dem vorliegenden Liederhefte den Titel vollkommen gerechtfertigt, es dient das Pianoforte nicht etwa als bloße Ausschmückung, sondern derselbe Geist, der im Gesange ruht, ist demselben mitgetheilt, so daß bald der eine, bald der andere Theil überwiegend vortritt. Was nun den Geist selbst dieser Lieder betrifft, so bestätiget er von Neuem das Urtheil, das über Wöhler in dies. Bl. bisher ausgesprochen worden ist. Wöhler's musikalische Anschauungsweise ist eigenthümlicher Art und wurzelt tiefer, als der flüchtige Blick oft zu sehen vermag. Die Innigkeit und Wärme hat viel innere Energie, die nicht gleich mit Händen zu greifen ist; er ergreift den Stoff von einer solchen Seite, die uns manchmal frappirt, aber doch den Kern des Ganzen richtig packt. Nr. 1 dieser Sammlung „der Page" von Eichendorff hat in seiner Melodie etwas Sehnsüchtiges, Lüsternes, es ruht darüber ein nordischer Geist, der sich mit Wonne nach dem Süden träumt. „Frühlingslied" von Eichendorff, (Nr. 2) ein überaus herrliches Stück, voll echten Frühlingslebens, das vor Wonne bebt und zittert und in seiner Begleitung den Jubel aussprechen läßt, den es auszusingen nicht genug vermag. Nr. 3. „Schlummerlied" von Eichendorff, kein hergebrachtes Schlummerlied, sondern träumerisch lauschend, berauscht vom erquickenden Walddust. „Herbstgefühl" (Nr. 4) von Geibel, sanft klagend, den Schmerz mehr ahnen lassend, als in seiner Fülle aussprechend. —

Em. Klitzsch.

Ueber die Kunstsammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates zu Wien.

Die Reorganisirung der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates giebt uns Gelegenheit, die Kunstfreunde auf die Sammlungen dieses Institutes aufmerksam zu machen, welche an Reichhaltigkeit und Vollständigkeit ihres Gleichen in der Welt nicht finden dürften, und deren nähere Beleuchtung um so mehr erlaubt sein möge, als die Existenz dieses seltenen Schatzes wohl kaum als allgemein bekannt vorausgesetzt werden darf.

Diese Sammlung zerfällt in drei Theile, und zwar:

I. Die praktischen Musikwerke. — Diese bestehen aus geschriebenen und gestochenen Partituren, Clavierauszügen mit Singstimmen, und aus den Auflagstimmen in der nöthigen Anzahl.

Dieselben sind nach folgenden 16 Klassen eingetheilt und aufgestellt:

1. Kirchenmusik — (Messen, Gradualien, Offertorien u. s. w.), 2. ältere Druckwerke in Stimmen, aus dem 16., 17. Jahrhundert, in 50 großen Faszikeln, 3. Oratorien und Cantaten, 4. Opern und Melodrame, 5. Chöre, 6. Gesangmusik (Lieder und einzelne Opernstücke), 7. Musik für Tasten-Instrumente, 8. Musik für Blas-Instrumente, 9. Musik für Bogen-Instrumente, 10. Musik für Harfe, Laute, Guitarre, 11. Musik für verschiedene concertirende Instrumente, 12. Ouvertüren und Entre-Actes für Orchester, 13. Symphonien für Orchester, 14. Ballet-, 15. Tanz- und 16. Militärmusik.

Ueber jede Klasse besteht ein Catalog in alphabetischer Ordnung, welcher zur Auffindung jedes Stückes die nöthige Weisung giebt. Die Gesammtzahl der Stücke beläuft sich auf 21,700 Nummern, worunter beiläufig 6000 Partituren.

Unter diesen Werken müssen besonders hervorgehoben werden:

a) Die vollständige Sammlung der sämmtlichen Werke von Ludwig van Beethoven, in 63 Foliobänden durchaus in Partitur von der Hand des Kopisten Schwarz geschrieben; sämmtliche Ueberschriften von dem berühmten Kalligraphen, Warsow verfertigt. Dieses als ein Unicum dastehende Exemplar wurde von dem thätigen Kunsthändler Tobias Haslinger im J. 1818 unter Beethoven's Aufsicht angelegt, und von diesem durch eine beigefügte eigenhändige Bestätigung als echt und authentisch erklärt.

Dasselbe wurde von Sr. kais. Hoheit dem Hrn.

E. H. Rudolf angekauft, und nach dessen Tode gelangte es mit dem übrigen musikalischen Nachlasse desselben durch Vermächtniß dieses großmüthigen Kunstfreundes an die Gesellschaft.

Man muß dieses Werk selbst sehen, um sich eine Vorstellung von der Schönheit der Ausstattung des Ganzen machen zu können, in keiner Bibliothek der Welt findet sich Aehnliches.

Nebst diesem Pracht-Exemplar sind auch die sämmtlichen Werke Beethovens in gestochenen und geschriebenen Partituren und Stimmen vorhanden. b) Die Opern von J. B. Lully in Partitur. 11 Bände in gr. Folio. Paris. c) Sämmtliche Oratorien, Opern und Cantaten des k. k. Hofkapellmeisters Antonio Caldara, in Partitur, bei 100 Folio-Bände, fast durchaus in der eigenen Handschrift des Autors. d) Gretry's Opern in gest. Partituren 40 Bände. Folio, Paris. e) G. Fr. Händel's Werke in der Englischen Original-Ausgabe des Walsh und Arnold, in 50 großen Folio-Bänden (eine bereits ganz vergriffene Ausgabe) Die meisten Opern und Oratorien von den kaiserl. Hofkapellmeistern A. Draghi, Gius. Fur, Francesco Conti, Ignazio Conti, Reutter, Porsile, Bono, so wie auch von Christoph v. Gluck (alles in geschr. Partituren.) g) Alle größeren Werke von W. A. Mozart, Joseph und Michael Haydn, Mehul, Spohr, Spontini, C. M. Weber, Lindpaintner, Mendelssohn etc., in Partituren oder Clavierauszügen etc. h) Die Psalmen von Benedetto Marcello in 8 Folio-Bänden — (3 verschiedene Ausgaben). Bemerkenswerth ist der reiche Vorrath an Oratorien in Auflagstimmen zum Behufe der Aufführungen bei den großen Musikfesten (mit 1000 Mitwirkenden) in der k. k. Reitschule, welche des großen Umfanges wegen abgesondert in einem eigenen Lokale aufbewahrt werden.

II. Die musikalische Bibliothek ist nach folgenden 20 Abtheilungen geordnet, und enthält 1990 Werke in ungefähr 2500 Bänden.

Die 1ste Klasse umfaßt: Bemerkungen und Andeutungen über Musik überhaupt; 2. Akustik, Mathematik, Arithmetik, Anatomie; 3. Geschichte der Musik; 4. Biographien; 5. Musikinstrumente; 6. Lexica; 7. Tonkunst insbesondere; 8. Theorie der Harmonie und des Tonsatzes; 9. Aesthetik und Kritik; 10. Theater-Musik; 11. Kirchen-Musik (Choral- und Gesangbücher); 12. Musik bei verschiedenen Nationen; 13. Elementar-Unterricht (Gesangschulen); 14. Schulen und Anweisungen für Instrumente; 15. Zeitschriften, Taschenbücher, Almanachs; 16. Statuten von Musikvereinen; 17. Literatur der Musik (Cataloge); 18. Concert-Programme und Operntexte; 19. Musikalische Chronometer, Maschinen; 20. Musikalische Zeichenschrift; Notendruck.

Ueber diese Bücher musikalischen Inhalts, besteht ein alphabetisch geordneter General-Catalog nach den Namen der Autoren; nebst diesem sind nach den 20 Abtheilungen eben so viele Spezial-Cataloge vorhanden, in welchen man Alles zusammengestellt findet, was in jedem Fache vorhanden ist, wodurch das Aufsuchen eines Werkes sehr erleichtert wird. Diese musikalische Bibliothek, welche Anfangs blos aus den Geschenken einiger Mitglieder der Gesellschaft entstand, hat im J. 1819 einen bedeutenden Zuwachs erhalten durch den Ankauf der musikalischen Bücher und Schriften des, um die Musikliteratur hochverdienten E. L. Gerber in Sondershausen, worunter sich viele ältere und seltene Werke befanden.

Die zweite bedeutende Bereicherung der Bibliothek erhielt die Gesellschaft im Jahre 1832 durch das oberwähnte Vermächtniß Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Rudolph, wodurch dessen ganze, höchst werthvolle Sammlung sowohl theoretischer als practischer Musikwerke an die Gesellschaft gelangte. In dieser Abtheilung finden sich die ältesten Werke der musikalischen Literatur; als von Joannes Tinctoris, Gafurius, Cocleus, Pietro Aron, Angelo Berardi, Agricola, Seb. Heydn, Hans Judenking, Seb. Virdung, Ornitoparcho, Simon de Quercu, Anastasius Kircher u. m. a., so wie die Werke von Burney, Hawkins, de la Borde, Pater Martini, Marpurg, Matheson, Kiesewetter, Fetis etc. etc. Nicht minder wichtig für die musikalische Kunstgeschichte ist ein Werk von 48 Quartbänden, welches der ehemalige Sekretär und Gründer der Gesellschaft, Regierungsrath Joseph Sonnleithner angelegt hat. Dieser fleißige Sammler hat nämlich aus größern, oft kostbaren Werken, in welchen sich einzelne, die Musik betreffende Abhandlungen vorfanden, dieselben ausgezogen und zusammengestellt; welches Verfahren auch nach seinem Ableben fortgesetzt wurde.

III. Das Museum enthält: 1. Drei Kästen mit alterthümlichen Instrumenten, gegen 100 Stücke, abgesondert nach Blas-Instrumenten aus Metall und Holz; Kneip-Instr. (Lauten, Theorben, Guitarre, Harfe); Streich-Instr. (worunter viele Baritons); Türkische Schlag-Instrumente (aus Konstantinopel eingesendet). Nebst diesen besitzt die Gesellschaft noch eine Anzahl neuerer Violinen, Violen, Violoncellos und Contrabässe und mehrere Blasinstrumente. 2. Eine Sammlung von Tonkünstler-Porträts, u. z.: 72 Stück Oelgemälde, 700 Stück Kupferstiche, Holzschnitte, Lithographien; 14 Büsten und Statuetten; Medaillen auf

Tonkünstler geprägt (worunter eine in Gold, im Gewichte von 42 Duk., welche König Ludwig XVIII. als Geschenk an Beethoven eingesendet hat). 3. Eigene Handschriften von Tonkünstlern bei 400 Stück, worunter 50 sehr schöne Exemplare. 4. Ein Faszikel mit Biographien der Tonkünstler; und endlich 5. eine Sammlung von Volksliedern der Kronländer des Oesterreichischen Kaiserstaates.

Diejenigen Kunstfreunde, welche sich durch den Augenschein von dem Angeführten überzeugen wollen, werden eingeladen, sich in der Gesellschafts-Canzlei, Tuchlauben Nr. 558 dießfalls anzufragen, wo zugleich die näheren Bestimmungen bekannt gegeben werden, unter denen Mitgliedern der Gesellschaft die Benutzung dieser Sammlnngen gestattet ist.

Wien. A. Fuchs.

Aus Danzig.

(Schluß.)

Der Zustand unserer Oper im verflossenen Winter war nicht so befriedigend, wie in der vorjährigen Saison. Es machten sich von vornherein empfindliche Lücken fühlbar, welche auf das Repertoir sehr störend wirkten und die Vorführung großer Opern eine längere Zeit hindurch geradezu unmöglich machten. Zunächst fehlte es an einer zweiten Sängerin, dann an einem ersten Tenor und den ganzen Winter über an einem Sänger für tiefe Baßpartien. Hr. Grübel, sehr wacker als Baßbuffo, mußte nothgedrungen auch ein Gebiet betreten, welchem sein Stimmorgan keineswegs gewachsen ist; dasselbe gilt von Hrn. Neumüller, welcher seiner Baritonstimme ebenfalls nicht selten Zwang anzuthun genöthigt war, z. B. als Bertram im Robert. Für die vakante Stelle als zweite Sängerin fand sich in Frl. Albert noch eine ziemlich genügende Repräsentantin; dagegen blieb seit dem Abgange des Hrn. Sabano (von Weihnachten ab) das Fach eines ersten Tenors unbesetzt, trotz aller Anstrengungen der Direction. Ein Herr Hübner, welcher in verschiedenen großen Opern gastirte, mißfiel gänzlich. Zuletzt war der vortheilhaft bekannte Tenor, Hr. Kahle, noch ein Retter in der Noth. Es war der Direction geglückt, den stimmbegabten und gebildeten Sänger für den letzten Monat der Saison zu gewinnen. Als Raoul und Johann von Leyden (im Propheten) gefiel Hr. Kahle, dem eine hohe Bruststimme zu Gebote steht, außerordentlich, weniger als Masaniello und Hüon. Unsere Primadonna, Frl. Köhler, ist unverwüstlich und noch immer gern gesehen. In großen Gesangspartien, wo es gilt, Kraft und Glanz der Stimme zu entfalten, excellirt sie besonders; weniger sagt ihrer Persönlichkeit, wie ihrem Gesange das Anmuthige, Graziöse zu. — Von Interesse war das Gastspiel der als Coloratursängerin renommirten Frau de la Grange. Der außerordentlichen Virtuosität dieser Künstlerin zollte man vollkommene Anerkennung, man vermißte aber natürlichen Reiz der Stimme und einen markigen Brustton. Der Gesangsvortrag der Frau de la Grange im Allgemeinen zeugt von feinem Geschmack, nur kann man der Sängerin den Vorwurf nicht ersparen, daß sie zu absichtlich ihre eminente Höhe der Stimme zur Schau trägt und durch Fiorituren, Cadenzen und Triller in der allerhöchsten Tonregion ihrer Kunst nicht selten den Schein von Künstelei verleiht. Auch wirkt ein anhaltendes Vibriren des Tons störend auf das deutsche Gefühl. Auf der andern Seite aber dürfte man eine ähnliche Rapidität und Kühnheit der Passagen, eine ähnliche Virtuosität in schnellen Staccato-Figuren, im Triller u. s. w. kaum bei einer andern Sängerin antreffen. — An Novitäten gingen über die Bühne: die Musketiere der Königin von Halevy, die Zigeunerin von Balfe, die Großfürstin von Flotow, und als letztes Zugmittel — ein gewisser Prophet von Meyerbeer. Die drei zuerst genannten Opern fanden zum Theil geringen, zum Theil gar keinen Anklang und werden dem Repertoir nicht erhalten bleiben. Der Prophet ging unmittelbar vor dem Schluß der Saison fünfmal in Scene, ohne indeß großen Zudrang zu finden. Die Meinungen über diese Oper sind sehr getheilt, der äußere Erfolg läßt sich als ein entschieden günstiger nicht bezeichnen. Im Allgemeinen fand man in dem Werke eine zu große Anhäufung materieller Mittel und vermißte bedeutende, breite Gesangsmotive und melodischen Fluß, ohne gegen die großen Schönheiten, namentlich des vierten Actes, dessen Finale unbedingt ein Meisterstück ist, unempfindlich zu bleiben. Ich finde den Widerspalt der Meinungen erklärlich, welchen das Werk eines Tonsetzers hervorgerufen hat, dessen Kunstanschauung in dem Bestreben wurzelt, die Eigenthümlichkeiten der deutschen, französischen und italienischen Compositionsweise zu combiniren und in einen selbstständigen Styl zu verschmelzen, dessen Hauptziel in der Erzeugung überraschender, stark aufgetragener Effecte, sowohl im Vokalen wie Instrumentalen, besteht und dessen Schöpfungen daher mehr darauf berechnet sind, die Sinne zu erregen und zu berauschen, als das innerste Gemüth zu treffen. Die Widersacher Meyerbeer's stellen sich auf den Standpunkt, den Jeder einnehmen muß, welcher die Werke eines deutschen Tonsetzers mit dem Maaße einer absolut deutschen Kunstanschauung mißt. Und in diesem Falle sind die vielen und bitteren Vor-

würfe, welche den Meister namentlich in letzter Zeit getroffen haben, nicht unbegründet. Die Freunde des Tonsetzers aber gehen von dem Grundsatz aus: Die Gegenwart hat Recht. Sie berufen sich auf die Erfolge von Meyerbeer's früheren Opern, des „Robert" und der „Hugenotten", denen von strengen Kunstrichtern auch ein baldiger Untergang prophezeit wurde und welche trotzdem immer noch das Repertoir zieren und zu den beliebtesten dramatischen Tonwerken gehören. Meyerbeer hat seine Erfolge zunächst immer in Paris gesucht und sie dort, und später überall gefunden. Er hat sich also in den Prinzipien, die er verfolgte, nicht getäuscht. Die Bahn, die er wandelte, brachte ihm hohen Ruhm ein; darf man sich da wundern, wenn er sein neuestes Werk in die Form der früheren goß, wenn er die glänzenden Wirkungen des Robert und der Hugenotten auch im Propheten suchte? Ob das in der vorliegenden Oper mit demselben Glück geschehen ist, ob die Erfindungskraft dem Kunstverstande und der Reflexion die Waage hält, ob der Quell der Melodien noch so reich und frisch sprudelt, wie früher, das ist freilich eine andere Frage. Die Zeit mag es lehren, ob der Prophet hinlängliche Lebenssäfte besitzt, um alt zu werden und dabei jung zu bleiben. — Wenn die Schwalben bei uns einziehen, so mag die Kunst sich beeilen, auszuziehen. Alsdann suchen die Danziger Erholung und Genuß in den reizenden Umgebungen ihrer Stadt. Thaliens Jünger haben ihre gewöhnliche Sommerreise angetreten, und machen ihre erste Station in Elbing.

—t—

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am verwichenen Sonntag, den 25sten Mai, veranstaltete Hr. Mortier de Fontaine im Saale des Gewandhauses die schon von uns in voriger Nummer erwähnte musikalische Matinée vor eingeladenen Zuhörern. Das Programm war durch die Wahl der Compositionen, wie durch die mitwirkenden Künstler und Künstlerinnen gleich interessant. Zuerst: Trio von Beethoven, Op. 70, vorgetragen von Hrn. Mortier und den HH. David und Rietz. Frau M. de Fontaine, geb. Limbach, aus Mainz, früher in Leipzig, sang hierauf Stradella's Kirchenarie. Hr. M. de F. spielte sodann Courante (E-Moll) von S. Bach und Variationen von Händel, auf einem Pianino von einem Casseler Instrumentmacher, Hrn. Scheele, und zum Schluß des ersten Theiles sang Hr. Staudigl F. Schubert's „Wanderer", „Erloschene Liebe" von Mortier de F., und gerufen: In diesen heil'gen Hallen. Im zweiten Theile sang Frau M. de F. ein Lied ihres Gatten: „Für Dich" und eine Arie von Gretry. Zum Schluß spielte Hr. M. de F. Beethoven's Sonate für das Hammerclavier, Op. 106. Die Leistungen der Genannten waren durchaus trefflich, und wir erinnern uns seit langer Zeit keiner so genußreichen Unterhaltung, nur daß, bei der großen Länge der Beethoven'schen Sonate, fast zu viel des Schönen geboten wurde. Es war im höchsten Grade dankenswerth, daß uns Hr. Mortier den Genuß verschaffte, das eben genannte Werk zu hören. So weit uns bekannt, fand der Vortrag desselben zum ersten Male vor einer so großen Versammlung Statt. Es ist unter solchen Umständen, bei einem Werke, wo der Vortrag nicht festgestellt ist, und in seinen Grundzügen sich nicht durch Tradition fortgeerbt hat, natürlich, wenn verschiedene Meinungen darüber sich geltend machen, und der Eine Dies, der Andere Jenes anders wünscht. So viel aber ist sicher, daß Hr. Mortier, wie Wenige, befähigt ist gerade für derartige Aufgaben, und die vorhandenen großen Schwierigkeiten in äußerst anerkennens-, ja bewunderswerther Weise überwunden hat. — Stradella's Arie ist neuerdings häufig von Sängerinnen zum Vortrag gewählt worden; durch Wärme und Innigkeit desselben übertraf Frau M. de F. die meisten ihrer Vorgängerinnen. Ueber Hrn. Staudigl's oft besprochene Kunst uns in Lobsprüche einzulassen, halten wir für überflüssig; er fand wie immer stürmischen Beifall. So trug Alles dazu bei, die Unterhaltung, wie bemerkt, zu einer der genußreichsten zu machen.

Wir theilen hier ein uns eingesandtes Gedicht mit, welches ein Dresdner Musikfreund, Hr. G. von Winkler, auf den Trauermarsch von Chopin dichtete. Es ist Frl. Marie Wieck gewidmet, und erhält dadurch ein besonderes Interesse. Es entstand nach einem Vortrage der Composition durch die genannte Künstlerin.

Poesie auf den Trauer-Marsch von Chopin.

Vom Dom herab, horch ungewohnt Geläute,
Wie schallt der Glocken Ton ernst und gedämpft!
Ach von den Unsrigen, die wir geliebt, hat heute
Den Kampf des Todes Einer ausgekämpft.
Und nun, da aus der leidend-irdschen Hülle
Der Herr dort hat die Seele abgeruft,
Trägt Freundes-Kreis, in dumpfer Schmerzens-Fülle,
Den irdschen Theil hinaus zur stillen Gruft.
Lautlos bewegt der Zug sich durch die Gassen,
Man hört der schwarzen Trägrr Wechsel-Tritt:
Dem Sarge folgen florbehängte Massen,
Zum Lebens-Ziele führt ihr langsam schwerer Schritt.
Ach daß Er uns, der Freund, entnommen worden,
Gestöret der Gefühle Harmonie,
Das schallt in einzeln-klagenden Accorden
Lautschluchzend durch die Trauer-Melodie.
Kann je uns wieder lächeln eine Freude,
Theilt sie nicht mit uns mehr der Freund?
Einförmig dumpf, wie dort das Grabgeläute,
Der ganze Lebens-Ton uns künftig scheint.

Wir gehn dem Sarge nach in heißen Thränen
Um das auf Erden hier verlorne Glück,
Da — plötzlich zieht ein unnennbares Sehnen
Nach Oben hin der Augen nassen Blick.
Ist es ein Gruß aus höh'ren Himmels-Sphären,
Ein Ton, der, wie mit Engelsfittichen beschwingt,
Versöhnend nieder in das Land der Zähren,
Den Schmerz zu mildern, Trost zu bringen, dringt?
Die kaum noch gramerstarrte Brust macht beben
Der warme Glockenreine Silber-Ton:
Ja dort, wo solche Harmonieen leben,
Da hoffe, Herz, auf treuer Liebe Lohn!
Da hoffe Herz auf neue Frühlings-Triebe,
Da schallet nicht mehr dumpfes Grabgeläut,
Da wandelt Hand in Hand die Freude und die Liebe
Im schönen Sphärenklang der Ewigkeit.
Bringt denn in ernster, feierlicher Weise
Den todten Freund zur stillen Grabesruh;
Auf Erden ist beendet seine Pilger-Reise,
Sein irdisch Theil — nur ihr auch fällt er zu.
Doch hall'n dem Sarge, wie der Väter Sitte,
Des Trauermarsches ernste Töne nach,
Folgt seinem Geist, dort in der Seel'gen Mitte,
Verwandter Seelen leiser Flügelschlag.

Vermischtes.

R. Wagner hielt kürzlich in Zürich Vorlesungen über dramatische Musik; u. A. theilte er darin seinen Operntext „Siegfried" mit, an dessen Composition er jetzt arbeitet.

Ein hiesiger Musikfreund sendet uns nachstehende, für das Leipziger musikalische Publikum bestimmte Anzeige ein:

Mit Recht wird häufig die Klage ausgesprochen, daß für guten Gesang-Unterricht in Leipzig lange nicht genug gesorgt sei. Auf 20 Clavierlehrer kommt kaum ein guter Gesanglehrer. Wenn bei jedem Unterricht eine falsche Methode überaus schädlich ist, so ist das beim Gesang-Unterricht doppelt der Fall, denn die Stimmorgane können nicht wieder in integrum restituirt werden, wenn sie durch falschen Gebrauch einmal verdorben sind. Es muß dankbar anerkannt werden, wenn sich eine neue Gelegenheit hervorthut, jungen Damen das schönste aller Instrumente, die menschliche Singstimme zur Ausbildung zu bringen. Dies ist der Fall durch die Bereitwilligkeit der Frau Obermann, geborne Leupold (einer Schülerein des Leipziger Conservatoriums der Musik), welche sich erbietet, Unterricht unter billigen Bedingungen zu ertheilen. Die Wohnung ist Hohe Straße Nr. 12, 1 Treppe.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

Otto Bach, Op. 1. Drei deutsche Lieder: Meeresstille und glückliche Fahrt, Waldlied und Mailied, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Wien, Diabelli u. Comp. 15 Ngr.

Das Waldlied und das Mailied sind einfache und gut empfundene Lieder, in denen der Inhalt und Charakter des Textes getroffen ist. Weniger ist dies der Fall mit dem Göthe'schen Gedicht: „Meeresstille ꝛc."; es verlangt dies eine großartigere Auffassung, ein tieferes Eingehen, zu welchen dem Componisten bis jetzt wenigstens noch die Kraft zu fehlen scheint.

Constanze Geiger, Op. 18. Romanze: An meinen Stern, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Wien, Diabelli u. Comp. 12½ Ngr.

Diese Romanze ist einer Donizetti'schen Cavatine so ähnlich, wie ein Ei dem anderen; die Singstimme ist, wie in allen italienischen oder italienisirten Compositionen, sangbar gesetzt, die Begleitung bewegt sich nur in den allergewöhnlichsten Figuren. Das Werkchen ist Auber gewidmet.

Fr. Gackstatter, Op. 1. Die Macht des Glaubens; Das Ständchen. Gedichte von B. J. Pape, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Wien, Diabelli und Comp. 20 Kr. C.M.

Beide Lieder erheben sich wenig über die gewöhnlichste Alltäglichkeit; die Singstimme ist einfach und sangbar gesetzt, die Begleitung dagegen ziemlich trivial.

J. Novella, Canzone Veneziana per Canto con accomp. di Pianoforte. Wien, Diabelli u. Comp. 10 Ngr.

Ein ganz gewöhnliches italienisches Salonstück im ⅜ Tact,

nicht besser und nicht schlechter, als viele andere Erzeugnisse dieser Art.

H. Proch, Op. 165. Das sehnende Herz. Gedicht von Biedemann, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Wien, Diabelli u. Comp. 10 Ngr.

Den Verehrern des Hrn. Proch wird auch dieses 165ste Werk desselben willkommen sein, denn es ist nicht anders wie der größte Theil der übrigen Schablonenarbeiten dieses Componisten.

Jos. M. H. Beltjens, Op. 21. Cantilène pour voix de Soprano, paroles de Mad. Desbordes Valmore. (Lyre française, Nr. 397.) **Mainz, Schott.** 27 **Kr.**

Jos. M. H. Beltjens, Op. 22. Malvina la folle. Scène dramatique pour voix Mezzo-Soprano. Paroles de Mr. J. Bouchers Deperthes. (Lyre française, Nr. 398.) **Mainz, Schott.** 36 **Kr.**

Diese beiden Werke sind schwache Nachahmungen der italienischen Opernmusik, besonders zeigt sich jene unwahre und outrirte Art und Weise der modernen italienischen Componisten in der dramatischen Scene „Malvina".

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

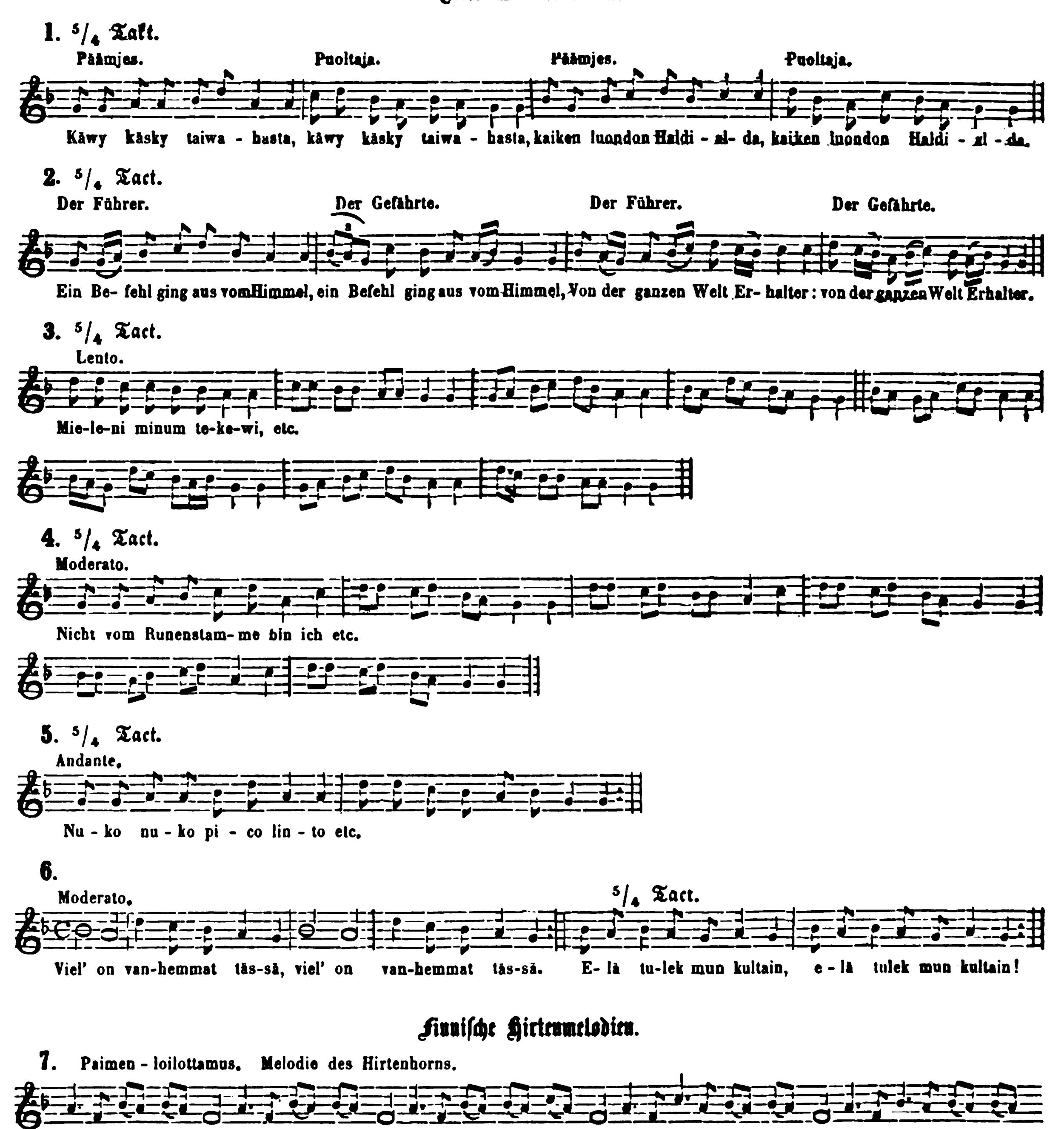
Druck von Fr. Rückmann.

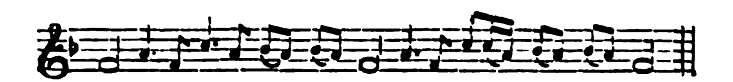
Hierzu eine Beilage: „Melodien aus Finnland", herausgegeben von C. F. Weitzmann.

(Beilage zu Bd. XXXIV. Nr. 22 der N. Zeitschrift f. Musik.)

Melodien aus Finnland, herausgegeben von C. F. Weitzmann.

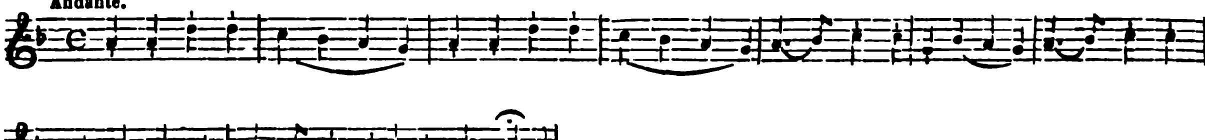
Alte Runenmelodien.



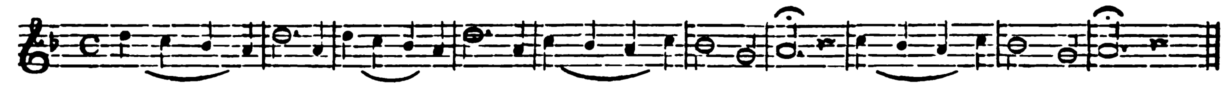


8. Syvänmoan Navoilla. Im dunklen Walde. „Yksin käynmä korves faini“ etc.

Andante.
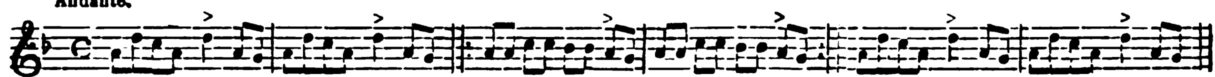


9. Päivän-Laskussa. Beim Untergang der Sonne. „Päivä mänöö maillen“ etc.



10. Kotiin Tullessa. Zur Hütte heimkehrend. „So tuleni kotiini“ etc.

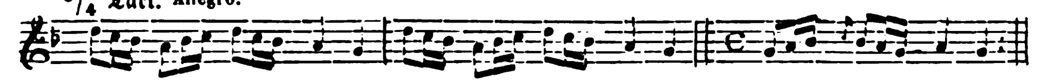
Andante.



Tanzmelodien.
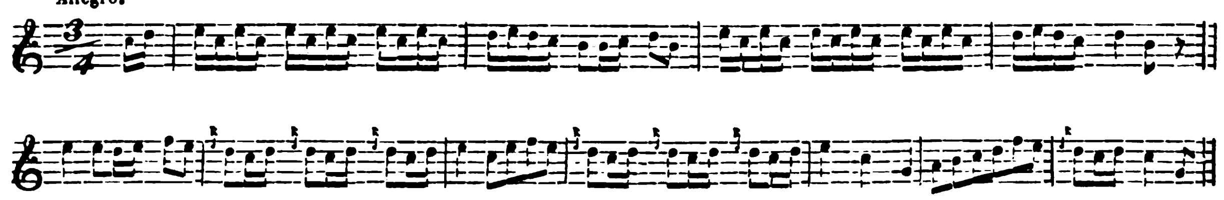
11. Melodie des 5saitigen Harpu.

5/4 Tact. Allegro.
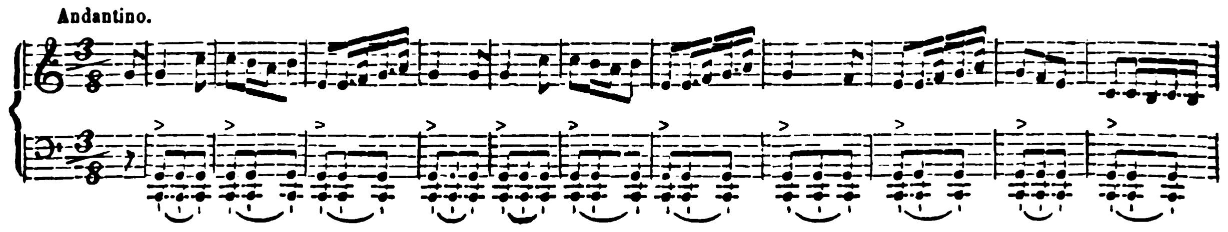


12. Melodie eines blinden Dorfgeigers.

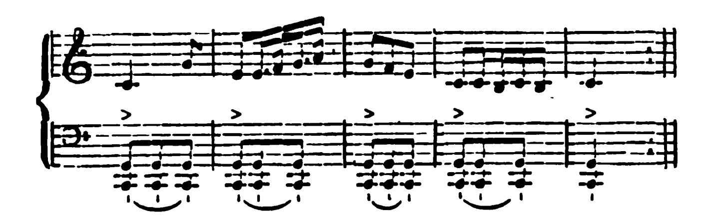
Allegro.



13. Der Bärentanz zu Kengis.

Andantino.
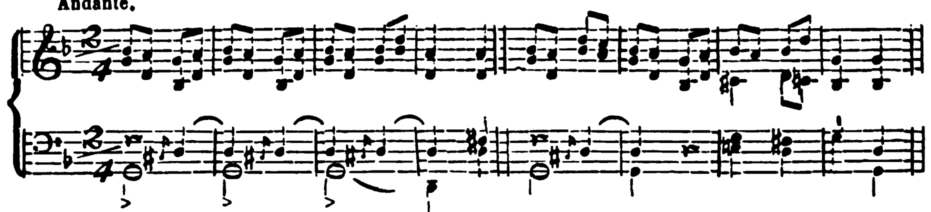




Finnische Volkslieder.

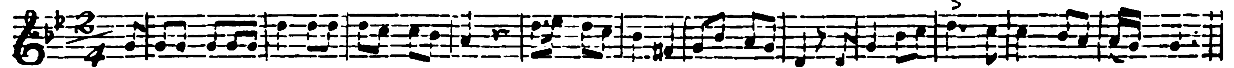
14. Die Kantele Spielerin. „Tuopa tytto, kaunis tytto kanteletta soitta“ etc.

Andante.
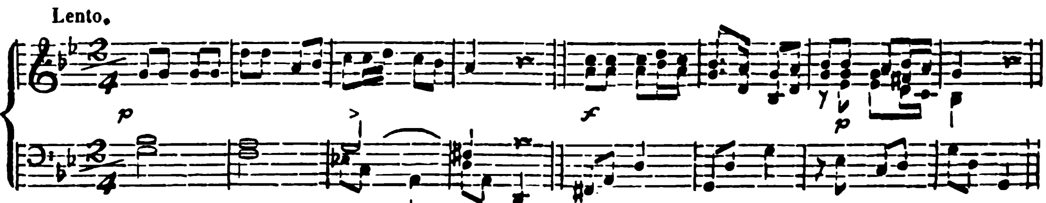


15. a. Sven i Rosengard. Schwedische Volksballade. „Avar har du varit så länge“ etc.

Andante grave.
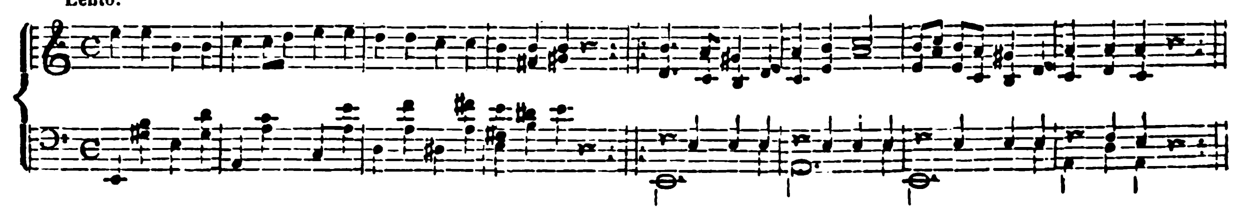


15. b. Werinen pojka. Der blutige Sohn. „Mistäs tulet“ etc.

Lento.



16. Kultani. Liebchen. „Minun kultani kaukana“ etc.

Lento.



Druck von Fr. Rückmann in Leipzig.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. | № 23. | Den 6. Juni 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Gedanken über die Oper.

Von T. U.

II.

Bunterlei.

Es soll Niemand diese etwas bunte Katze im Sacke kaufen, ich schicke deshalb ihr Signalement voraus. Man wird im Folgenden lesen: von einer „Empörung" des Hrn. Carl Gollmick im „Frankfurter Conversationsblatte", von einer Aufführung des Marschner'schen „Vampyr's" zu Dresden und noch Einiges über die Opern dieses Componisten, von dem Unterschiede zwischen Publikum und Publikum, von Dr. Krüger und Richard Wagner, von einem zeitgemäßen „christlich-constitutionellen" Opernstoffe und von einer „Gestalt", die der ästhetische Wassermann am Rheine gesehen.

Den Kopf meiner Katze soll der Frankfurter Empörer zieren. Derselbe hat vor mehren Monaten bedenklich viel Papier verschrieben, um die „Unwissenheit" eines gewissen T. U. darzuthun, der es gewagt, die Opern Spohr's und Marschner's als „deutsches Mittelgut aus einer jüngst verflossenen Epoche" zu bezeichnen. (Zeitgemäße Betrachtungen: VI. Siehe den 33sten Band dieser Zeitschrift, Nr. 7, Seite 31, Spalte 2, Zeile 22 bis 24 von oben). Bei dieser Gelegenheit hat er auch behauptet: „man solle die (früheren) Opern Marschner's nur würdig zur Aufführung bringen und man werde schon sehen" u. s. w. Die übrigen höchst sonderbaren Behauptungen des empörten Frankfurters berücksichtige ich hier nicht, denn mein Herz fühlt mehr Erbarmen mit den Lesern dieser Zeitschrift, als das seinige mit denen des Conversationsblattes. Will er jedoch in „musikalischen" Blättern gegen mich polemisiren, so werde ich ihn zu bedienen wissen. Ich nehme ihn dann in die Gallerie meiner „Flußanwohner" auf; den Männern an Rhein, Spree und Elbe dürfte überdies bald die Zeit lang werden in ihrer Einsamkeit: ein „Mann am Main" hat ihnen und mir gerade noch gefehlt. — Aber nicht einmal in solcher Kürze würde ich des neuen Bewerbers um eine Stelle in meiner Gallerie hier gedacht haben, wenn man nicht auch anderwärts die Ansicht hegte, in gegenwärtiger dürrer Zeit könne mit einer Wiederaufnahme der älteren Opern von Spohr und Marschner irgend etwas Ersprießliches für die Kunst oder auch nur für den Geschmack des Publikums erzielt werden. Dieser Glaube wurzelt in den Gemüthern Derer, welche in der Oper nichts als Musik hören wollen und bei solchen höchst bescheidenen Ansprüchen allerdings mit Recht finden, daß die Melodien Spohr's und Marschner's denn doch tausendmal besser sind, als die Leiereien Flotow's und die Unmusik des neueren Meyerbeer; er wird aber auch von Denen genährt, welche das Theater mehr aus den Opernpartituren berühmter Componisten, als aus eigener Anschauung kennen und daher natürlich die dra-

matische Seite der Oper und überhaupt das „Was" und „Wie" der theatralischen Darstellungen gänzlich übersehen. Die ganze Confusion jedoch, in der heut zu Tage der Oper gegenüber Kritik wie kunstverständiges Publikum sich befinden, ist ja nur eine ganz natürliche Folge der ganz natürlichen Collisionen, in welche die verschiedenen Elemente dieser gemischten Gattung, das musikalische, dichterische und dramatische gerathen sind — gerathen mußten, weil die gegenseitige Stellung dieser Elemente zu einander von vornherein eine verkehrte war. Wir verdanken dieser verkehrten Stellung zwar die bewundernswürdigsten musikalischen Schöpfungen, fortleben werden dieselben jedoch nur in der Geschichte der Musik, nicht in der Geschichte des Dramas: die Oper aber ist zuerst Drama und dann erst Musik. Wir brauchen in der That auch nur die Thatsachen der letzten Jahrzehnte zu mustern, um sofort zu der Ueberzeugung zu gelangen, daß die Musik aufgehört hat, Herrscherin in der Oper zu sein. Selbst der positive Beweis für einen Principwechsel in der Oper ist lebendig in Richard Wagner vorhanden, schon der negative Beweis aber kann hier genügen und besteht in der unumstößlichen Thatsache, daß ausgezeichnete musikalische Leistungen in einer Oper nicht im Stande sind, das Interesse an dem Ganzen derselben zu erwecken oder rege zu halten.

In sehr starkem Widerspruche mit der obigen Behauptung des Hrn. Carl Gollmick ergiebt dieser Beweis sich z. B. aufs Neue aus der kürzlichen Aufführung des Marschner'schen „Vampyr's" an zwei größeren deutschen Theatern. Nach vieljähriger Ruhe gab man vor einigen Monaten diese Oper wieder in Dresden, wo ich selbst sie zum ersten Male aus lebendiger Anschauung kennen lernte; bald darauf hat man sie auch in Stuttgart gegeben und alle Berichte von daher stimmten in dem Umstande überein, daß sie das Publikum völlig kalt gelassen. In Dresden verschwand der „Vampyr" nach zwei Aufführungen wieder vom Repertoir, trotzdem seine Darstellung eine vollkommen „würdige" war. Vor einigen Jahren gab man hier auch „Hans Heiling", der ebenfalls nur wenige Vorstellungen erlebte. Auch ist das Dresdner Theater fast das einzige, auf dessen Repertoir sich bis vor ohngefähr 5 Jahren „der Templer und die Jüdin" stehend erhalten hatte; die letzte Oper Marschner's aber „Adolph von Nassau", führte man hier zuerst, dann jedoch ebenfalls nur noch wenige Male auf. Aus diesen Erscheinungen, die ich selbst alle beobachtet habe, geht denn doch ganz unzweifelhaft hervor, daß auch eine „Marschner'sche" Musik eine Oper nicht zu halten vermag, die hinsichtlich ihres Stoffes oder in Bezug auf die dramatische Bearbeitung desselben den Anforderungen nicht entspricht, die heut zu Tage an ein Bühnenwerk überhaupt und mit dem allergrößten Rechte gemacht werden. Dies gilt bei allen mit dem Theater Vertrauten schon längst als eine ausgemachte Sache und es dürfte nicht Wenigen komisch erscheinen, es hier noch ausdrücklich behauptet zu finden.

Daß Meyerbeer seine Erfolge weniger seiner Musik verdankt, als den bewegenden Stoffen und der geschickten dramatischen Bearbeitung seiner Opernbücher, ist weltbekannt; daß auch Flotow's Leiereien von dem Publikum verschmäht werden dürften, wenn sie nicht in Bühnenstücken zu Gehör kämen, die bei aller Einfachheit des Stoffes ein bedeutendes technisches Geschick in der Behandlung desselben verrathen, kann nicht bezweifelt werden. Das Interesse an der Musik allein hat sich in die italienische Oper geflüchtet, die von jeher grundsätzlich nur darauf ausging, „Melodien" zu Gehör zu bringen: wohlgemerkt jedoch ist auch hier das Interesse an der reinen Melodie dem Interesse an dem Gesange dieser Melodie, das blos „musikalische" Element also dem „darstellenden", hier nur „singenden", gewichen. Ist nun in musikalischer Beziehung (im weitesten Sinne des Wortes) eine Oper von Marschner nicht tausendmal mehr werth, als sämmtliche Opern Flotow's zusammengenommen? Warum denn will man den „Vampyr", „Hans Heiling", selbst den „Templer" nicht mehr? — Die Antwort hierauf ist sehr einfach und nur für Diejenigen neu, welche die Opern lesen oder spielen, aber nicht sehen, in dieser Gattung eine literarische oder egoistisch musikalische, aber keine theatralische Erscheinung erblicken. Man will nämlich weder das Häßliche und Unmenschliche, wie im „Vampyr" noch das Episodische wie im „Templer", sondern man will, wo man das Schöne und Menschliche nicht in der vollkommensten dramatischen Form haben kann, wenigstens diese Form für einen Inhalt von irgend anderer Art, z. B. für den unsittlichen Inhalt eines „Propheten", oder für den alltäglichen Inhalt einer „Martha".

Wer nicht einsieht, daß alle musikalische Kunst der Welt nicht vermag, die gräuliche Ausgeburt eines Vampyrs theatralisch genießbar zu machen, dem ist freilich nicht zu helfen: der gebildete Sinn wendet sich mit Ekel von einer solchen Erscheinung ab, der ungebildete aber hat schon längst die Schauer verlernt, die vor 30 Jahren ein Hoffmann'sches Nachtstück zu erzeugen vermochte und lacht heute nur noch darüber. Aehnlich verhält es sich mit „Hans Heiling"; dergleichen Stoffe sind ein für alle Mal abgethan und wohl nur der „Freischütz" — von ihnen immer noch sehr vortheilhaft verschieden — wird dazu bestimmt sein, in Zukunft Zeugniß von einer Epoche zu geben,

wo neben der Poesie auch der Unsinn des Mittelalters wieder hervorgesucht und in Literatur und Kunst verarbeitet wurde. Was aber das Buch zum „Templer" anbelangt, so erscheint es in anderer Beziehung ungenügend für die Gegenwart. Wenn Frau Birch-Pfeiffer ganze Bände von Romanen für die Bühne zurichtet, so gehen aus diesem Verfahren zwar keine dramatischen Kunstwerke hervor, — das Zeug aber, in dem sie arbeitet, erlaubt ihr wenigstens, einen für das nöthige Verständniß der Handlung leidlich genügenden Zusammenhang der einzelnen Scenen herzustellen. Diese Möglichkeit hört in der Oper jedoch auf, wenigstens in Bezug auf die meisten der Romanstoffe: einen Beweis hierzu liefert das Buch des „Templer". Es ist dieses Buch mit dem Geschicke eines Bühnenmenschen gemacht; aber auch einem solchen mußte es unmöglich bleiben, ein wirklich verständliches Ganze für die Bühne aus dem beliebten Romane Scott's zu bilden und nur Derjenige versteht die Handlung des „Templer", welcher den „Ivanhoe" vollständig kennt. Daß wir mit dem Verlangen einer allgemeinen Kenntniß dieses Werkes zum Behufe des Verständnisses der Marschner'schen Oper aber auf einen ganz verkehrten Standpunkt gelangen würden, bedarf wohl keines besonderen Beweises. — Mehr oder weniger nun dürfte das hier mit Bezug auf die früheren und musikalisch vorzüglichsten Opern Marschner's Gesagte auch auf die meisten der älteren Opern Spohr's seine Anwendung finden, — mit Ausnahme natürlich der „Jessonda", die, eben weil sie eine Ausnahme ist, ihren Platz auf fast allen deutschen Theatern noch immer behauptet, und der nur die auf die Dauer ermüdende musikalische Manier ihres Componisten zum Nachtheile gereicht. Wie wenig nun aber diese beiden ausgezeichneten Componisten trotz ihrer Stellungen an deutschen Bühnen die dramatischen Anforderungen der heutigen Zeit verstehen, davon haben ihre letzten Opern hinreichend Zeugniß abgelegt.

Man wird nun hier wahrscheinlich geneigt sein, mich mit meinen eigenen Behauptungen von der Unzurechnungsfähigkeit des heutigen Theaterpublikums zu schlagen, das denn doch zu Gericht sitzt über alte wie über neue Opern. Es wird daher nunmehr von dem Unterschiede zwischen Publikum und Publikum zu reden sein. Zuerst sollte ein Jeder, der über einen Gegenstand öffentlich schreibt, nachweisen, daß ihm die vollständigste Kenntniß desselben zur Seite steht: Jeder, der über eine bestimmte Oper aburtheilt, sollte sie wenigstens auswendig wissen; Jeder, der über die Oper im Allgemeinen schreibt, sollte nicht nur alle für die Geschichte unserer Opernentwickelung entscheidenden Werke, sondern auch alle hervorragende Erzeugnisse der Gegenwart auf das Genaueste kennen und zwar aus ihrer Darstellung, nicht aus dem Durchspielen ihrer Clavier-Auszüge; Jeder endlich, der die Kunst nicht als Literaturzweig, sondern in Verbindung mit dem öffentlichen Leben betrachtet, sollte darthun, daß er den andern Faktor jeder Kunst, die Menschen nämlich oder das Publikum, hinreichend studirt, hinreichend zu studiren überhaupt die Gelegenheit gehabt hat. Dann würden wir wahrscheinlich andere Urtheile über manche Opern der Neuzeit zu lesen bekommen: wer nach einem 30maligen Anhören des „Propheten" noch für eine einzige Note dieser Oper begeistert sein, oder wer „Martha" 25mal gehört hat und dann noch sagen kann, es sei diese Oper zwar kein erhabenes und erhebendes Kunstwerk, aber doch immer ein Gegenstand recht angenehmer Unterhaltung, dem gestehe ich bereitwillig — ein stärkeres Fell zu, als ich es besitze. Wer aber solche Leidenskelche nicht bis auf die Hefen geleert hat, der sollte entweder gar nicht mitreden oder doch bescheiden auf seinem Bücherstandpunkte verbleiben und von einer Berührung des Verhältnisses zwischen Kunst und Leben gänzlich absehen. Der untrüglichste Maaßstab für den sittlichen Werth einer Sache bleibt der hier angedeutete. — Es heißt nun aber den wahren Charakter und die wesentlichsten Bedingungen für den Bestand unserer Kunst durchaus verkennen, wenn man in völlig gerechtfertigter Verzweiflung über die gar zu trübseligen Erfahrungen, die man an einem heutigen Theaterpublikum machen muß, an die sogenannte Stimme des sogenannten Volks, nämlich an das Urtheil der gemüthlichen Bewohner der deutschen Dörfer und Städtchen appelliren, wenn man diese harmlosen Leute zu Schiedsrichtern zwischen Meyerbeer und Gluck, zwischen Flotow und Mozart machen wollte. Ich wenigstens rathe auf keinen Fall zu solchen gewagten Experimenten, aus Furcht, daß diese Stimme des Volks mit den Aussprüchen meiner Gegner übereinstimmen, daß dieses Volk mehr auf den bunten Scenenwechsel und die Pracht des „Propheten" sehen, als auf die heiligen Klänge einer „Alceste" hören, eher noch die Polkamelodien der „Martha", als die unsterblichen Töne eines „Don Juan" mit nach Hause nehmen möchte. Machen wir uns doch ja keine Illusionen, am wenigsten in der gegenwärtigen Zeit, wo nur die vollste, die nackteste, die unverhohlenste Wahrheit uns retten kann. Unsere ganze Kunst ist nur für diejenigen vorhanden, so sich mit ihr näher zu befassen vermögen: daher bedürfen wir ebensowohl kunstgewohnte als kunstgebildete Menschen. Die musikalische Kunst der Provinzen aber erstreckt sich nicht über die Tanzbodenmusik, den Kirchenchoral und höchstens das Männerquartett: Lied und Tanz in ihrer einfachsten Erscheinung — darauf beschränkt sich zur Zeit unsere ge-

sammte populäre Musik. Für Kunstmusik interessirt sich nur, wer Gelegenheit hatte, viel Gutes zu hören, — es versteht sie nur, wer sie studirt hat: dem weder kunstgewohnten noch gebildeten Menschen aber steht ein Steyerscher Walzer höher als eine Beethoven'sche Symphonie. In Bezug auf die dramatische Kunst und hier namentlich auf die gemischte Gattung der Oper fehlt bei gegenwärtiger unvermeidlicher Confusion im Gebiete der Production der Kritik ein jeder vollgültige Maaßstab. Beweist auf der einen Seite der Augenschein die völlige Unzulänglichkeit des rein musikalischen Maaßstabes, würde man bei Anlegung desselben der ganzen Zukunft und den Besten der Gegenwart das schreiendste Unrecht zufügen, so geziemt es sich doch nur für die Kunst, nicht für die Kunstwissenschaft, das neue Princip zu proklamiren; die Wissenschaft aber kann auf dieses Princip nur dann mit Erfolg fußen, wenn sie voraussetzen darf, auf die nöthige d. h. vollständigste Bekanntschaft mit der entscheidenden That der Kunst zu treffen. Dies z. B. ist der Grund, warum ich mich stets in Verlegenheit befinde, wenn ich von Wagner sprechen muß und doch kann ich es natürlich nie unterlassen, sobald von Kunst und Oper die Rede ist; auch werde ich auf ihn später, hier jedoch muß ich auf den Unterschied zwischen Publikum und Publikum zurück kommen. Entbehrt die Opernkritik heut zu Tage des leitenden Princips, so bleibt ihr blos übrig, mit dem Urtheile der Gebildeten Hand in Hand zu gehen, das einzige Kriterium in die Summe der Meinungen aller wahrhaft Gebildeten zu setzen. Unter die wahrhaft Gebildeten aber muß man, sobald von Kunst und namentlich von Opernkunst die Rede ist, alle die rechnen, welche sich mit wenigstens einer der in ihr verwendeten Hauptarten der Kunst — Poesie, Musik — so weit beschäftigt haben, daß ihnen die anerkannt besten ihrer Erzeugnisse vollkommen bekannt und geläufig sind. Denn ganz undenkbar ist es, daß man zu gleicher Zeit für Gluck'sche und für Meyerbeer'sche Musik, für Schiller'sche und für neufranzösische Schauspiele aufrichtig begeistert sein kann: eines davon ist nothwendig Lüge, und das Gegentheil dieser Behauptung werde ich niemals zugeben, mag man mir tausendmal versichern, in Paris rangire Rossini und Bellini unmittelbar neben Beethoven, Berlioz hege gleiche Hochachtung vor Meyerbeer wie vor Gluck, Weber und Spontini und dergl. Man mag den Franzosen ihre Eigenthümlichkeiten weder bestreiten noch beneiden, ein gesundes deutsches Gemüth aber kann vor solchen Vereinbarungszumuthungen nur zurückschrecken. In dieser Unvereinbarkeit ist nun auch zugleich die Möglichkeit gegeben für die Heranbildung eines ganzen Publikums durch alleinige Vorführung Dessen, was die wahrhaft Gebildeten unter den Kunstverständigen für gut halten. Für das wahrhaft Neue in unserer Kunst aber ist selbst der kunstgewohnte Mensch nur nach und nach durch die „kritischen" Bemühungen der Kunstgebildeten zu gewinnen: dies haben alle für die Weiterentwickelung der Kunst entscheidenden Werke bewiesen. Natürlich gehört der „Verein der Gebildeten" zum Publikum, keineswegs aber ist dieser Verein identisch mit dem, was man heut zu Tage gemeinhin „Theaterpublikum" nennt, denn es ist eben unmöglich, daß ein wahrhaft Gebildeter genießen — nicht blos kosten — könne, was gegenwärtig im Theater als tägliche Kost ihm vorgesetzt wird. Wir nehmen solche Behauptungen von uns selber ab. Was wir auch gegen die Ausbeuter der heutigen Kunstnichtswürdigkeit schreiben, keine Worte vermögen den Abscheu auszudrücken, den wir vor ihren Werken haben. Dieser Abscheu aber ist reines Gefühl und stammt aus einem Herzen, welches das Erhabenste, was z. B. die musikalische Kunst aufzuweisen hat, als einen Theil seiner selbst, als ein Stück unveräußerliches Eigenthum birgt. Die Behauptungen, in denen wir unsere Gefühle auszusprechen suchen, erscheinen daher für viele Andere „subjectiv"; die Verstandesbeweise, zu denen wir unsere Zuflucht nehmen, um der ganzen Welt unsere Gefühle einzuflößen, sind für diese Welt oft unzulänglich, wie Alles, was sich nur an den Kopf wendet: „verstehen" kann uns in Wahrheit nur, wer mit uns fühlt. Mit uns aber vermag nur zu fühlen, wer unsere Antecedentien oder wenigstens unsere Noth theilt. (Unter „unserer Noth" verstehe ich 30mal „Prophet" und 25mal „Martha".) Nur in den größeren Städten jedoch findet sich ein Zusammenfluß von Kunstverständigen vor, ein ausgewähltes Publikum, das unserer „Subjectivität" den Anschein des Gegentheiles zu geben vermöchte, ein „Verein wahrhaft Gebildeter," der unsern Jammer begreift und theilt. Es liegt aber in der Natur der Sache, daß dieser Verein sich da, wo es dem Schlechten gilt, rein passiv verhält, indem er sich blos zurückzieht und der Verrücktheit allein das Feld überläßt; activ erscheint er nur da, wo es dem Guten gilt, durch seine Theilnahme. — Es soll mit diesen Bemerkungen ausgedrückt sein, daß auf der Basis unserer Kunst aus „Nazareth" weder Heil für die Oper, noch eine genügende kritische Würdigung für die Opernbestrebungen der Gegenwart erwartet werden darf; ferner, daß nur diejenige neue Oper als ein Gewinn für die sociale Kunst zu betrachten ist, welche das ausgewählte Publikum einer großen Stadt und zwar auf die Dauer zu fesseln vermag; endlich aber, daß eine neue Oper, die in einer großen Stadt ohne weitere Beachtung vorübergeht, eine weitere Beachtung auch nicht ver-

dient und somit unter dem Niveau der Anforderungen steht, die auch die Kritik aufstellen muß, will sie ihre edelste Seite nicht verläugnen.

Unter den 100 verschiedenen Opern, die ich in ohngefähr 1000 Vorstellungen während der letzten 10 Jahre kennen gelernt habe, befanden sich von Werken neuerer deutscher Componisten mit Ausnahme Lorzing's und Flotow's: Guttenberg von Füchs, die beiden Opern Hiller's, Johanna d'Arc von Hoven, die 4 Opern Wagner's und die späteren Werke Reissiger's und Marschner's. Unter ihnen müssen in musikalischer Beziehung namentlich die Opern Hiller's als sehr bedeutend bezeichnet werden; wirklichen Erfolg aber hatten nur die Opern Wagner's. Unter dem „Erfolge" einer Oper aber verstehe ich in gegenwärtiger Zeit: Anerkennung ihrer Großheit von Seiten Aller, Erweckung einer wahren Begeisterung bei Vielen, des Fanatismus bei Einigen. Unter „Allen" jedoch verstehe ich in gerechter Würdigung unserer öffentlichen Zustände weder Diejenigen, welche selber Opern und Theaterstücke schreiben oder überhaupt das Musikmachen und die Bühnenversorgung als Geschäft betreiben, noch Diejenigen, welche von der öffentlichen Kritik leben, also keineswegs die Tagelöhner auf den Gebieten der Production und Kritik, sondern hauptsächlich den genießenden Theil unserer kunstfähigen Gesellschaft, und auch diesen nur mit Ausschluß aller Derjenigen, welche als gute Freunde, Verwandte, getreue Nachbarn und desgl. jener obenerwähnten Tagelöhner gelten müssen.

So wäre ich denn glücklich wieder bei Wagner angelangt.

(Schluß folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Robert Schumann, Op. 77. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Pr. ½ Thlr.

Aus der zahllosen Menge von Liedern, die bei günstiger Stunde das kritische Fernrohr am Lieder-Himmel aufsucht und rangirt, leuchten diese besonders hervor, vermöge ihres milden, ruhig strahlenden Glanzes; während andere bald als brillirende Kometen einherfahren, aber schnell wieder verschwinden, andere bald als dunkle Nebelflecke erscheinen, wieder andere als bloße Sternschnuppen in ein Nichts zerplatzen.

Es spricht aus diesen Liedern ein so schöner, abgeklärter Geist, ein so inniger Brustgesang, daß sie sich von manchen früheren, die die Spuren inneren Kampfes an sich tragen, wesentlich unterscheiden, und als Gebilde einer Stimmung erscheinen, die keine Dissonanz trübt. Das erste „der frohe Wandersmann" von Eichendorff, zeichnet sich durch seine Frische, durch jene Freudigkeit des Herzens aus, die in echter Frömmigkeit ihren Urquell hat. „Mein Garten" von Hoffmann v. Fallersleben, (Nr. 2.) eins von jenen stillen Blumenstücken, wie sie Schumann nur meisterlich gelingen. „Geisternähe" (Nr. 3.) von Fr. Halm athmet eine Innigkeit und Fülle der Empfindung, daß man sich das Herz dabei weiter wünscht, um den quellenden Gesang so ganz in sich aufzunehmen. „Stiller Vorwurf" ein fliegendes Blatt, (Nr. 4), eine geistreiche Skizze, die in ihrem fragmentartigen Wesen die Stimmung des Gedichtes, die den Schmerz nicht in seiner ganzen Gewalt, sondern gleichsam nur stoßweise entsendet, characteristisch zeichnet. Nr. 5, „Aufträge" von Ch. L'Egru, von besonderer Anmuth und Lieblichkeit, aber auch im leichten Spiele noch von tieferer Bedeutung. —

Robert Schumann, Op. 87. Der Handschuh, Ballade von Schiller, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Pr. 15 Ngr.

Die Sprödigkeit Schiller'scher Gedichte für musikalische Conceptionen ist nicht ein bloßer Wahn, sondern begründet in dem eigenthümlichen Geiste derselben. So viele Componisten auch schon ihre Kraft daran versuchten, die Gewalt der Musik scheiterte daran und mußte ein Gewand sich umthun, das diejenige Wirksamkeit, wodurch sie sonst fesselt, mehr oder weniger paralisirt.

Der Ton, den der Componist angeschlagen, ist gewiß derjenige, der dem Gedichte einzig angemessen ist; seine Zeichnung ist eben so scharf und abgerundet, wie sie der Dichter giebt, mit feinem Blick hat er die verschiedenen Bilder in geistreichen Zügen darzustellen verstanden, und das Ganze in einem Gusse so zu gestalten gewußt, daß es gewiß ein interessantes Gemälde genannt werden kann.

Em. Klitzsch.

Fischer's Choralbuch.

Der Hr. Organist Becker in Leipzig hat auf seine vorjährige Recension in der Neuen Zeitschrift, Fischer's Choralbuch betreffend, von dem Herausgeber desselben, so wie vom Hrn. Seminarlehrer Kriebitzsch eine Entgegnung erfahren, welche als unverdient und

auf einem Irrthum beruhend erklärt werden muß. In einer frühern Beurtheilung über das Werk in dies. Bl. erklärte schon Ref., daß er leider in den zweiten Theil d. W. (eben das Choralbuch enthaltend) nicht mit eben dem gerechten Lobe als in den ersten Theil, der bloß die Vorspiele enthält, einzustimmen vermöchte. Das Choralbuch wurde dort als nicht mehr volksgemäß und überhaupt dem Standpunkte unserer Zeit entsprechend, für mangelhaft seinem harmonischen Theile nach und ganz insbesondere hinsichtlich der vielen unpassenden, wie oft sehr trivialen Zwischenspiele erklärt. Der Schluß der Recension gab diesfalls die beiden Fragen: Wozu die zweite Auflage eines Werkes, das seine Zeit wie seinen allgemeinen Gebrauch überlebt hat? — Wozu der ausdrückliche Befehl des königl. preuß. Ministeriums (laut Anzeige des Verlegers) zur allgemeinen Einführung d. W. in alle Kirchen des Preußischen Staates?

In einer spätern Rec. dieses Werkes stimmt Hr. Org. Becker mit Ref. darin überein, daß der harmonische Theil für mangelhaft erklärt, und ganz die obige zweite Frage auch von ihm gestellt wird. Er beweist nur noch, daß die Choräle nicht Fischer's, sondern Kittel's Arbeit seien*). Wenn daher in Folge dieser — wenn gleich auch nach des Hrn. B.'s eignen Worten etwas harten — Beurtheilung der Recensent vom Verleger wie vom Hrn. Seminarlehrer Kriebitzsch hart angegriffen wurde, ohne bis jetzt selbst etwas darauf erwiedert zu haben, so nimmt Ref. sowohl aus diesem als aus obigem Uebereinstimmungsgrunde Veranlassung, Hrn. Org. Becker wenigstens vor einer Verdächtigung zu sichern, in die ihn der Irrthum seiner beiden HH. Gegner gestellt hat. Wenn Ref. des Lobes voll über die geist- und phantasiereichen, kunst- und gemüthvollen Orgelstücke sich aussprach, so ist dies eine zu allgemeine Wahrheit, in die ein Jeder einstimmt, der als Orgelspieler einigermaßen die Literatur der Meisterwerke dieses Fachs kennt, der überhaupt für die Kunst beseelt ist Wenn dies beides nun dem Hrn. Org. Becker nicht abgesprochen werden kann, so muß ihm doch auch wohl zugestanden werden, daß er — und NB. als bewährter Organist, Literat und Lehrer — Fischer's sämmtliche Orgelcompositionen kennen und respectiv schätzen gelernt habe. (Das Gegentheil hiervon zu behaupten, ist wenigstens Unsinn.) So beseitigt er auch in seiner Recension gänzlich die gleichfalls von dem Verleger beseitigten Vorspiele, und hält sich lediglich an das Choralbuch. Weil aber ferner dem Worte oder dem Titel nach das Choralbuch auch die Vorspiele mit umfaßt, so haben die HH. Gegner sein Urtheil auch auf diesen Theil d. W. mit bezogen, und das wäre ein zweiter Irrthum. — Hr. Org. Becker ist zwar zu allgemein und vielseitig in der musikalischen Kunstwelt bekannt, als daß er von fremder Hand noch einer — Entschuldigung bedürfte; dennoch hielt es Ref. für seine Pflicht, hier ein der Wahrheit gemäßes Wort zu reden, das der unmittelbar Betheiligte wohl auch reden konnte, doch vielleicht aus besondern Gründen verschmähte.

Dessau. Louis Kindscher.

*) Dem zu Folge mußte der Titel heißen: Kittel's Choralbuch, herausgegeben mit Vor- und Zwischenspielen von Fischer. Ob hier ein Act aus Pietät gewesen? Fischer hätte dafür lieber etwas Eigenes geben können und sollen.

Leipziger Musikleben.

Hauptprüfung am Conservatorium.

Am 31ten Mai fand im Saale des Gewandhauses die halbjährige Hauptprüfung der Schüler und Schülerinnen des Conservatoriums sowohl in Orchestercomposition, wie im Sologesang, Solo- und Orchesterspiel statt. Das Programm war folgendes: Erster Theil: Concert für das Pianoforte von L. van Beethoven (Es-Dur, erster Satz), gespielt von Hrn. Hendrick Bremer aus Rotterdam. Cavatine aus Euryanthe von C. M. v. Weber, gesungen von Frl. Marie Grohmann aus Magdeburg. Concert für die Violine von L. Spohr (D-Moll, erster Satz), gesp. von Hrn. Ernst Hunnemann aus Mohringen. Concert für das Pianoforte von J. Moscheles (Es-Dur, letzter Satz), gesp. von Frl. Emma Schlipalius aus Dresden. Recitativ und Arie aus Don Juan von Mozart, gesungen von Frl. Anna Masius aus Leipzig. Concert für die Violine von F. David (D-Dur, Andante und Rondo), gesp. von Hr. Georg Haubold aus Leipzig. Zweiter Theil: Ouvertüre für Orchester componirt von Hrn. Robert Papperitz aus Pirna. Arie aus Titus von Mozart, gesungen von Frl. Marie Kühne aus Magdeburg. „Hommage à Händel“ Duo für zwei Pianoforte von J. Moscheles, gesp. von Frl. Anna Masius und Frl. Marie Pohlenz aus Leipzig. Concert für die Violine von de Beriot (Nr. 2 H-Moll, 2ter und 3ter Satz), gesp. von Hrn. Joseph Japha aus Königsberg. Arie von Mozart gesungen von Frl. Louise Andrée aus Dresden. Concert für das Pianoforte von Felix Mendelssohn Bartholdy (Nr. 2 D-Moll), gesp. von Hrn. Gerard Nicolai aus Leyden.

Im Allgemeinen war diese Prüfung wieder ein Beweis von der trefflichen Wirksamkeit der Anstalt.

Hr. Bremer hatte für seine Individualität keine ganz glückliche Wahl getroffen. Er spielte correct, und die zarten Stellen gelangen ihm gut. Es fehlte aber an der nöthigen Kraft und Energie, und so kam das Werk im Ganzen nicht in völlig entsprechender Weise zur Erscheinung. Fast einen Gegensatz bildete Frl. Schlipalius. Ihr Anschlag, so wie ihr ganzes Spiel war kräftig und nicht ohne Schwung, und wenn auch nicht gerade alle Stellen sicher genannt werden durften, so überwand sie doch die Schwierigkeiten leicht. Am vorzüglichsten waren die Vorträge von Frl. Masius und Pohlenz, so wie der des Hrn. Nicolai. Die beiden Damen spielten das Duo mit großer Sauberkeit und angemessenem Vortrag. Kräftiger war der Anschlag bei Frl. Pohlenz, eleganter und leichter bei Frl. Masius. Hr. Nicolai löste seine Aufgabe sowohl in technischer wie in geistiger Beziehung recht gut, so daß seine Leistung wohl als die gelungenste unter den Pianofortevorträgen dieses Abends bezeichnet werden kann.

Was die Violinvorträge betrifft, so wurde auch darin recht Erfreuliches vorgeführt, namentlich gebührt Hrn. Japha vorzügliches Lob. Er spielte rein, sicher, präcis und mit einer gewissen Reife des Vortrags. Auch die Leistung des Hrn. Haubold war eine lobenswerthe. Hr. Hunnemann befriedigte am wenigsten, obschon auch seine Leistung eine schätzbare war.

Die Wirkung der Gesangsvorträge wurde an diesem Abend wohl durch den Umstand etwas beeinträchtigt, daß in Folge der großen Hitze die Thüren der Gallerien geöffnet waren. Man bemerkt sogleich einen großen Unterschied in der Klangwirkung bei diesem akustisch so überaus trefflichem Saale, wenn die Thüren geöffnet sind, was natürlich der Singstimme am meisten schadet. Ob bei Frl. Grohmann außerdem Heiserkeit die Ursache war, oder ob Aengstlichkeit die Stimme beeinträchtigte, ließ sich nicht genau unterscheiden. Genug, ihre sonst kräftige und frische Stimme zeigte sich wenig ergiebig, und wir können nur über ihren Vortrag lobend sagen, daß darin sich viel Wärme und Gefühl ausprägte. Frl. Masius entwickelte eine gute Coloratur, nur möchten wir rathen, die Stimme nicht mit Gewalt in die obern Register hinauf zu treiben, weil dadurch leicht die mittlere Lage klanglos, oder das ganze Stimmorgan ruinirt wird.

Frl. Kühne wirkte an diesem Abend am meisten unter den Sängerinnen durch ihre klangvolle Stimme; auch ihr Vortrag war gut, und es dürfte mit der Zeit eine brauchbare Sängerin aus ihr werden. Im Allegro bei der Triolenfigur waren die Passagen geändert, aus welchem Grunde, leuchtet uns nicht ein. In Frl. Andrée lernten wir eine Altistin kennen, welche eine weiche, doch dabei ziemlich starke Stimme besitzt. Sie sang mit gutem Ausdruck, detonirte aber etwas.

Die einzige Composition eines Zöglings der Anstalt, welche an diesem Abend aufgeführt wurde, war, wie schon aus den oben mitgetheilten Programm ersichtlich, die Ouvertüre des Hrn. Papperitz. Die Arbeit war ein Zeichen fleißigen Studiums in der Composition. Daß bei Erstlingswerken Vorbilder durchblicken, ist natürlich, ist unvermeidlich; so erinnerte uns namentlich der Anfang des Allegro, die Passagen in den Violinen an C. M. v. Weber. Die Instrumentation zeugte von Geschick, wenn uns auch zuweilen einzelne Partien etwas leer und andere überwiegend voll erschienen. Die Instrumente in sicherem Glanz erscheinen zu lassen, ist natürlich eine Sache der Erfahrung, Befähigung dafür vorausgesetzt; eigene Uebung ist unerläßlich, und das Studium der Partituren reicht allein nicht aus.

Die Prüfung war auf dem Programm als die erste bezeichnet; wir dürfen also jedenfalls noch einer zweiten Abtheilung entgegen sehen.

#

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. A. v. Kontski und Schulhoff concertiren in Petersburg.

Frl. Zerr aus Wien befindet sich in London, und trat zum ersten Male in einem großen Concert mit vielem Beifall auf.

Am 31sten Mai gab Frau Aug. v. Strantz ihr erstes Concert in Frankfurt a. M.

Neue Opern „Percival und Griseldis" von Carl Schnabel, in Breslau am 6ten Mai zum ersten Male aufgeführt. Die „Schlittenfahrt von Nowgorod" von Kapellmeister Strauß in Carlsruhe.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der König von Preußen hat Franz Auber den Orden pour le mérite verliehen.

Vermischtes.

Eine Symphonie in H-Moll von Emilie Meyer ist in Cöln mit Beifall aufgeführt worden. Es ist wohl so ziemlich das erste Mal, daß eine Dame sich in der Composition eines größeren Werkes versucht. Vielleicht, daß künftig die Frauen auch auf dem Gebiete der Tonkunst eine höhere Schöpferkraft zeigen, wie es jetzt schon auf dem Gebiet der Poesie

der Fall ist, und daß damit auch hier das Vorurtheil beseitigt wird, als sei ihnen eine solche Begabung überhaupt versagt.

In Braunschweig hat ein Werk eines schon öfter in dies. Bl. mit Anerkennung genannten Tonsetzers Carl Richter: „die Auswanderer", Text von W. Floto, große Theilnahme und Anerkennung gefunden. Die Composition ist in der Weise der bekannten Werke für Männerstimmen von Otto, die einzelnen Nummern, hier sechs, werden durch Declamation verbunden. Der gut gearbeitete Text schildert die Lage und Empfindung deutscher Auswanderer bei ihrem Abschied von der Heimath, dem Anblick des Meeres, die Gefühle auf dem Meere, den Jubel beim Anblick der neuen Heimath u. s. w. Dichter und Tonsetzer wurden gerufen. Ein Gebet und ein Matrosenlied sprachen besonders an. —

In München wird Cimarosa's „heimliche Ehe" nach einer Bearbeitung von Lindpaintner zur Aufführung kommen.

Frl. Alboni wird sich in Madrid mit dem Obristen Henriquez, dem Adjutanten des Herzogs von Valenzia, vermählen.

Am 17ten Mai wurden in Berlin die Probearbeiten der Eleven der academischen Schule für musikalische Composition mit Beifall aufgeführt: Drei Motetten von Alb. Wöltje, Alb. Schröder und Ludwig Hoffmann, so wie zwei Instrumentalsätze von Karl Lutz und Karl Hauer.

Im Drurylane-Theater zu London wurde die Scribe'sche „Dame de Pique" ohne Musik als Schauspiel aufgeführt.

In Berlin wird Gluck's „Iphigenie in Aulis" in diesem Monat neu einstudirt, wieder auf die Bühne kommen.

Für praktische Musiker.

Ueber Messinginstrumente mit Ventilen.

Von
J. Kühlmann,
Kammermusikus in Dresden.

Wohl in keiner Gattung der Instrumente sind in neuerer Zeit so viele sinnreiche Erfindungen, Verbesserungen und Veränderungen gemacht und angebracht worden, als bei den Messinginstrumenten. Es herrscht aber wohl auch nirgends mehr Irrthum, Unklarheit, Meinungsverschiedenheit und falsche Anwendung, sowohl beim Bläser wie Componisten, als gerade hier. Um nun endlich einmal klar und sicher darüber zu werden, so wie Anregung zu ausführlicheren Erörterungen zu geben, entschloß sich der Verfasser, eine Reihe von Aufsätzen über diesen Gegenstand zu veröffentlichen; nicht als sollten sie Alles enthalten, was darüber zu sagen ist, sondern nur um Andeutungen zu geben und Verständigung zu ermöglichen.

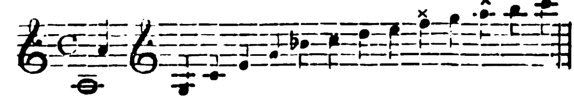
Möchten darum Musiker, Instrumentenbauer oder wer sich sonst dafür interessirt, ihre theils gründlicheren, theils abweichenden Erörterungen über diesen Gegenstand in diesen Blättern niederlegen, damit endlich Uebereinstimmung möglich wird, die trotz der Werke von Berlioz, Kastner ɾc. noch immer nicht vollständig erreicht wurde.

Unter Messinginstrumenten verstehe ich alle gebräuchlichen Instrumente, die aus Metall gefertigt sind, und im Wesentlichen aus einer hohlen Röhre bestehen, die je nach ihrer eigentlichen Länge mehr oder weniger gebogen oder zusammengewunden ist, und die durch ein Metallmundstück angeblasen wird.

Der Unterschied aller Messinginstrumente unter sich beruht 1) auf der mehr oder weniger großen Länge des als gerade Röhre gedachten Instrumentes, 2) in der ein- oder mehrmaligen Windung dieser Röhre, und 3) in der mehr oder weniger großen Weite des Inneren (Durchmesser, Mensur) der Röhre.

Diese drei Unterschiede sind von Haupteinfluß auf Höhe oder Tiefe, auf die mehr helle oder dumpfe Klangfarbe, auf den Charakter des Instrumentes als Sopran-, Baß- oder Tenorinstrument, überhaupt auf die Trennung in verschiedene Gattungen. Außerdem kommt dabei in Erwägung, ob das dazu gehörige Mundstück aus gegossenem oder gelöthetem Metall besteht, ob es konisch geformt ist oder einen sogenannten Kessel hat, oder ob es die konische Form mit dem Kessel verbindet. Auf diese Gegenstände komme ich bei den betreffenden Instrumenten besonders zurück.

Durch die Verschiedenheit des Anblasens kann man folgende Töne auf jedem einfachen Messinginstrumente hörbar machen:



Natürlich kommt es auf die Stimmung des Instrumentes an, welchen Klang diese Noten in Wahrheit haben, und ob alle diese Töne vom Bläser ohne Mühe angeblasen werden können, da bei sehr tiefen Stimmungen die Angabe des Fundament- oder Pedaltones häufig unmöglich wird. Ist die Stimmung des Instrumentes hingegen eine hohe, so kann mit weniger Sicherheit auf die Töne über dem Liniensystem gerechnet werden; auch sind die mit × bezeichneten Töne unrein und unsicher.

Alle übrigen Töne zwischen den im obigen Beispiel verzeichneten fehlen, denn die durch Kunst — Stopfen, Sinken oder Treiben — erzeugten Töne kommen hier nicht in Betracht. Außer der Zugposaune war daher allen anderen Messinginstrumenten eine chromatische Tonleiter unmöglich. Man versuchte vielfach, diese Unbeholfenheit zu beseitigen, was denn auch die Kammermusiker Stölzl in Wien und später Blümel durch die Erfindung der Ventile ganz ermöglichten. Auf allen Ventilinstrumenten ist die chromatische Tonleiter vollständig spielbar.

Mit dem Namen Ventil bezeichnet man die Vorrichtung an Messinginstrumenten, durch welche beim Niederdrücken eines Hebels der Ton aus der Hauptröhre in eine am Instrumente angebrachte kleinere Röhre oder Bogen tritt, wodurch dann das ganze Instrument um einen oder mehrere Töne tiefer gestimmt wird, je nachdem der Bogen, die Röhre groß oder klein ist.

Die Form der Vorrichtung, durch welche der Ton in diese kleinen Röhren treten kann, ist eine sehr verschiedene. Die vorzüglichste und in neuester Zeit fast nur noch allein gebräuchliche ist die des Cylinders, die man einfach als einzelne Maschine gedacht mit dem Namen Cylinder bezeichnet. Es ist dies ein cylinderförmiger Körper, der sich in einer seiner Form entsprechenden Kapsel durch den Hebel bewegt, und durch seine Bewegung die Luft von den kleinen Röhren, Bogen, abschließt oder zuführt. Es ist dies darum die beste Art, weil hier nicht der geringste Theil Luft verloren geht, weil sich der Cylinder nur dreht, nicht fortschiebt, wie bei den anderen Ventilen, weil auch ferner die außerordentlichste Fertigkeit auf Cylinderinstrumenten möglich ist und der Ton dem einfachen Instrumente ohne Ventile am ähnlichsten kommt. Die bei L. Uhlman in Wien in neuester Zeit gefertigten Instrumente lassen in Bezug auf Cylinder und Hebel fast keinen Wunsch mehr übrig.

Diese Art Ventile lassen sich mit großem Vortheil bei allen Messinginstrumenten anbringen; bald wird hoffentlich die Zeit kommen, wo man die später zu nennenden beiden Arten der Ventile nur noch dem Namen nach kennt. Es sind dies 1) die Pistons oder sogenannten Schub- oder Rohr-Ventile: kleine Röhren, die sich durch die Bewegung des Hebels nach außen drücken, und meistentheils zu zwei sich zu gleicher Zeit bewegen, aber den Nachtheil haben, daß sie momentan den Luftstrom ganz abschließen, nicht hinreichend luftdicht sind und auch nicht an allen Gattungen von Messinginstrumenten angebracht werden können. Eine noch unbequemere Art sind 2) die Büchsen- oder Stoßventile, auf welche man wahrscheinlich durch die Dampfwagen gekommen war, denn eben so schwerfällig, wie der Kolben im Cylinder der Locomotive sich auf und nieder bewegt, genau dieselbe Form und Bewegung hatten diese Ventile, die jetzt fast gar nicht mehr gebräuchlich sind, vom Uebersetzer des Werkes von Berlioz aber mit den Cylinderventilen verwechselt wurden, die man wohl damals in Berlin noch nicht kannte.

Alle Instrumente nun, an welche eine oder die andere Art dieser Ventile angebracht ist, benennt man auch darnach, z. B. Cylinder-Trompeten — Trompettes a Cylinder, sind Trompeten mit Cylinder-Ventilen, hingegen Ventil- oder Piston-Trompeten — Trompettes a pistons, sind Trompeten mit Schub- oder Rohrventilen, und so ist es bei allen anderen Instrumenten gebräuchlich: man verbindet den Namen des Instrumentes mit dem Namen der Ventilart. Der einzelne Name eines Ventiles kann noch kein Instrument bezeichnen. Irriger Weise benannte Jemand die Cornetts a pistons blos einfach Pistons, was aber nichts als eine Unklarheit, eine Kenntnißlosigkeit der Sprache wie der Instrumente beweist.

Vom Instrumentmacher müssen die Ventile so an dem Instrumente angebracht werden, daß sie sich an der Mundröhre befinden; (es ist dies die Röhre, auf welche das Mundstück gesetzt wird,) damit der Hauch des Bläsers beim Anblasen sehr rasch den Ventilen die gehörige Feuchtigkeit mittheilt, welche nöthig ist, das Ventil leicht beweglich zu erhalten. Es läßt sich das Ausgesprochene an allen Instrumenten ausführen, es darf nur reiflich darüber nachgedacht werden, und eine Ursache der meisten Hemmungen ist beseitigt. Ferner müssen die kleinen angesetzten Bogen oder Röhren der Stimmung wegen zum Ausziehen und so gelegt sein, daß wo möglich sich kein Wasser darin sammeln und aufhalten kann, was sonst dem Bläser sehr hinderlich ist.

Wenigstens drei Ventile müssen an jedem Messinginstrumente angebracht sein; der Reinheit wegen möchte es gut sein, deren vier anzuwenden, besonders wenn der Bläser aus allen Tonarten spielen soll, was aber auch bei vier Ventilen auf allen, außer den Baßinstrumenten, möglich ist. Diese letzteren bedürfen der

Reinheit und der Vervollständigung der Contratöne wegen ein fünftes Ventil.

Wie schon erwähnt, tritt durch ein Ventil der Ton in eine dem Instrumente angelöthete Röhre, wodurch die Stimmung desselben einen halben, ganzen oder anderthalben Ton tiefer wird, je nachdem das eine oder andere Ventil gebraucht wird. Das Verhältniß der Tonreihe, die dadurch erzeugt wird, ist ganz dasselbe wie das früher angegebene, nur daß sie einen halben, ganzen oder anderthalben Ton ꝛc. tiefer klingt, ganz wie die Züge an der Posaune, die auch nur die Höhe oder Tiefe verändern, aber das übrige Verhältniß der Töne gleich lassen.

Will man sich daher mit einem Ventilinstrumente vollständig vertraut machen, so frage man nicht nach der Tonleiter, sondern zuerst nach der Lage der halben, ganzen ꝛc. Tonbogen und stelle sich dann die im Anfang gegebenen Accordtöne zusammen. Das früher gegebene Muster der spielbaren Töne bleibt auf allen Ventilen, wie auf dem einfachen Instrumente gleich, nur darf man nicht vergessen, wie viel Töne das Instrument durch den Gebrauch der Ventile tiefer gestimmt wird. Auf diese Art ist es dem Bläser möglich, sich ganz mit seinem Instrumente vertraut zu machen, ja sogar einzelne Töne, die vielleicht auf dem einem Ventile unrein sind, auf einem andern anzublasen. Deshalb ist in langsamen Tonsätzen von allen Ventilinstrumenten die größte Reinheit der Töne zu fordern, bei Läufen, Passagen ꝛc. spielt man allerdings immer die am nächsten liegenden Töne, wo mancher nicht glockenrein sein kann.

Aus den Accordtönen stellt man erst die verschiedenen Tonleitern zusammen, und nur so ist es möglich, aus allen Tonarten auf Messinginstrumenten zu spielen, die verschiedenen Stimmungen überflüssig zu machen, überhaupt den ganzen Wust des Transponirens zu beseitigen, da jeder tüchtige und als Künstler geltende Messingbläser doch wissen muß, wie sein zu blasender Ton klingt. Ist dies der Fall, so kann man auch verlangen, daß er jedes Tonstück so spielen könne, wie es z. B. von den Streichinstrumenten dem Klange nach gespielt wird; denn bis jetzt sind bei den Messinginstrumenten Klang- und Schreibweise zwei sehr verschiedene Dinge und diese Verschiedenheit für den Componisten ein unbequemes Hinderniß, das größtentheils auf der zu geringen musikalischen Bildung der meisten Messingbläser beruht. In Oestreich hat man bereits damit angefangen, vom Bläser zu fordern, die Töne so zu spielen, wie sie klingen: möchte dies bald allgemein werden.

Merkwürdiger Weise ruhte die Erfindung der Ventile beinah zwanzig Jahre, ohne daß man ihrer besonders achtete, denn Vorurtheil und Schlendrian theils aber auch Kenntnißlosigkeit verhinderten die Verbreitung der Ventilinstrumente. Erst in der Zeit des Virtuosenthums und durch die gesteigerten Ansprüche an die Technik der Instrumente wurde man mehr und mehr auf die Ventilinstrumente hingeführt, so daß sie jetzt ziemlich vollständig bei allen Orchestern eingeführt sind. Denn alle Messinginstrumente baut man jetzt mit und ohne Ventile. Die ersten Instrumentenfabrikanten, welche die Ventile an allen verschiedenen Instrumenten anbrachten, waren Uhlemann in Wien und Müller in Mainz: sie beseitigten die bis dahin allgemein gebräuchlichen Klappen und bauten nicht nur Ventilhörner und Trompeten, sondern auch Ophicleiden, Bombardons ꝛc.

Anfang der vierziger Jahre trat der Musikdirector Wieprecht in Berlin mit einem verbesserten Bombardon hervor, nannte es Baß-Tuba und hielt sich für den Erfinder desselben. Ihm folgte Adolph Sax in Paris, der die gewöhnlichen Signal- oder Bugelhörner auf sehr sinn- und kenntnißreiche Weise verbesserte und nach dem Vorbild der Singstimmen in Sopran-, Alt-, Tenor-, Baryton- und Baßinstrumente eintheilte. Diese Instrumente nennt Sax Saxhörner; sie gleichen vollkommen den Instrumenten, die man in Oestreich Flügelhörner nennt. Die HH. Wieprecht und Sax hatten wahrscheinlich nicht gewußt, daß bereits vor ihnen die vorher benannten Instrumentenfabrikanten dieselben Instrumente schon bauten, nur keinen Lärm davon machten und ihren Verbesserungen keinen besondern Namen beilegten.

Vielleicht noch mancher Name wird und kann für verbesserte Instrumente entstehen, doch glaube ich nicht, daß wirklich neue Erfindungen bei Messinginstrumenten noch gemacht werden, da mein früher angegebenes Schema alle auf Messinginstrumenten möglichen Töne enthält und alle Ventile dasselbe Verhältniß der Töne unter sich nur auf tiefere Tonstufen übertragen. Verbesserungen in Form und Mechanik der mannichfaltigsten Art sind gewiß noch möglich und werden gemacht werden, sobald auch hierin das handwerksmäßige, gedankenlose Nachmachen beim Fabriciren mehr und mehr schwindet; denn ein nicht geringer Theil der Instrumentmacher fertigt nur nach vorhandenen Modellen, ohne zu fragen, ob die Modelle nach akustischen Verhältnissen richtig sind oder nicht; zur leichteren Uebersicht theile ich alle Messinginstrumente nach der bis jetzt noch gebräuchlichen Schreibweise in I. Transponirende Instrumente, und II. in Nichttransponirende Instrumente.

Unter transponirenden Instrumenten verstehe ich alle, für welche man die Töne anders schreibt, als sie klingen, was bei allen Ventilinstrumenten, wie Waldhörner, Trompeten ꝛc. durchaus zu verwerfen ist.

Nichttransponirende Instrumente sind

die Posaunen, Ophycleiden, Bombardons und Tubas, deren Töne so klingen, wie sie geschrieben sind.

Zu allernächst werde ich die im Opernorchester bis jetzt eingeführten und dann die bei der Militärmusik gebräuchlichen Ventilinstrumente besprechen.

(Fortsetzung folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ꝛc.

H. Enckhausen, 74stes Werk. **Der 67ste Psalm für vier Männerstimmen. Hannover, Nagel. 1 Thlr. 4 gGr.**

Theatermusik.

Clavierauszüge.

Albert Grisar, Die Porcherons oder das verhängnißvolle Stelldichein. Komische Oper nach dem Französischen des T. Sauvage von C. Gollmick. Clavierauszug. Mainz, Schott. 14 Fl. 24 Kr.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

J. Hoven, Die Heimkehr. 88 **Gedichte aus H. Heine's Reisebildern. Wien, aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1851.**

H. Berens, Op. 15. **Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pfte.** 2 **Hefte. Hamburg, Niemeyer. Nr. 1, $\frac{1}{12}$ Thlr. Nr. 2, $\frac{1}{3}$ Thlr.**

R. Franz, Op. 13. **Dichtungen von M. Waldau, für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Whistling. $\frac{3}{4}$ Thlr.**

Th. Twietmeyer, Op. 4. Lieder für eine Singstimme mit Pfte. Leipzig, Whistling. 15 Ngr.

Aug. Walter, Op. 8. **Drei Gesänge für eine Altstimme mit Pfte. Leipzig, Kistner. 15 Ngr.**

Instructives.

Für die Violine.

C. Henning, Praktische Violinschule nach pädagogischen Grundsätzen. 2te verbesserte Auflage. 3ter Theil. Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 2 Thlr. netto. **3ter Theil, 1 Thlr.**

Der erste Theil dieses mit vieler Sachkenntniß in Sorgfalt verfaßten Werkes ist bereits in Nr. 45 des 32ten Bandes vom vor. Jahre besprochen und wir finden die Erwartungen, welche die erste Abtheilung rege machte, am Schluß des Ganzen vollkommen bestätigt. Dieser dritte Theil enthält 24 Uebungen, welche sehr zweckmäßig und keineswegs trocken sind. Die ersten acht Nummern davon sind Scalenübungen in den verschiedenen Lagen, den übrigen ist eine zweite Violine als Begleitung beigegeben.

Bücher, Zeitschriften.

Febus, System der Tonlehre. Wien, 1850, J. B. Wallishausser. 12 Ngr.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

H. Stiehl, Op. 4. Valse-Impromptu pour le Piano. **Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 10 Ngr.**

Ein ganz nach gewöhnlichem Zuschnitt gehaltener Dreivierteltakt, welcher einige Motive bringt, die wenig Neues in dieser Sphäre bieten, indessen ist das Stück noch manchem desselben Kalibers vorzuziehen.

H. Stiehl, Op. 8. **Drei leichte Clavierstücke. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 12½ Ngr.**

Hier ist der Fluß der Gedanken weit mehr zu rühmen, als in der vorhergehenden Piece. Diese Stücke geben nicht allein den Fingern eine Beschäftigung. Nr. 3 scheint uns als das beste; es contrastiren die beiden Themas gut, und bilden doch ein schönes Ganze.

E. Silas, 3 Romances sans Paroles pour le Piano. **Wien, Diabelli. 1 Fl. = 20 Ngr.**

— —, 2 Pensées fugitives pour le Piano. **Ebend. 45 Kr. = 15 Ngr.**

Die Wahl der Themas sowohl wie deren Behandlung in einer wohl gewählten Form kann man eine recht glückliche nennen; der Componist möge sich indeß nicht verleiten lassen,

dem Verstand das Uebergewicht einzuräumen, sondern lasse lieber die Melodien aus vollem Herzen singen. Pianofortespieler, die sich bereits ein schönes, gebundenes Spiel angeeignet haben, machen wir auf die Heftchen aufmerksam. Die Opuszahl ist nicht angegeben.

Duetts, Terzetts &c.

J. Melchert, Op. 25. „**Flüsterndes Silber, rauschende Welle, nimm mich mit dir! Duett für Sopran und Bariton mit Begl. des Pfte.· Hamburg, Niemeyer.** $\frac{5}{12}$ **Thlr.**

Ein im modernen italienischen Styl gehaltener Zwiegesang — lauter Terzen und Sexten mit einer sehr gewöhnlichen Begleitung.

J. Concone, Les Grenadines (**Granada's Töchter**). Bolero pour 2 voix de femmes, paroles d'Edouard Plouvier. (**In's Deutsche übertragen von M. G. Friedrich**.) **Zweite Folge der Liedersammlung mit Pianoforte-Begleitung, Nr.** 386. **Mainz, Schott.** 36 **Kr.**

J. Concone, Les Luttes de la voix (**der Wettkampf der Stimme**). Duettino-Etude pour 2 voix de femmes, paroles d'Ed. Plouvier (**deutsch von M. G. Friedrich**). **Zweite Folge &c. Nr.** 387. **Ebend.** 45 **Kr.**

— — —, Les Pastoures (**die Hirtinnen**). Nocturne pour 2 voix de femmes, paroles d'Ed. Plouvier (**deutsch von Gollmick**). **Zweite Folge &c. Nr.** 389. **Ebend.** 36 **Kr.**

Französische Salonmusik, welche in der Erfindung wie in der Ausführung sich nicht über die Alltäglichkeit erhebt. Die Singstimmen sind leicht und fließend behandelt.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. | № 24. | Den 13. Juni 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Gedanken über die Oper.

Von T. U.

II.

Bunterlei.

(Schluß.)

Nicht auf die Kunstbeschaffenheit der Opern Wagner's gedenke ich jedoch hier einzugehen, sondern nur einige Beobachtungen und Thatsachen sehe ich mich genöthigt mitzutheilen, die für die Kunst Wagner's in ihrem Verhältniß zum Publikum characteristisch sind. Es ist vor Kurzem ein Wort in dieser Zeitschrift gefallen, das wohl härter klang, als gemeint war: Dr. Krüger nannte Wagner's selbstgedichtete Opern „tolles Zeug mit vielem Geraffel und wenig Witz, fast so schlimm als Meyerbeer's erlogenes Zeug". Wenn Jemand, der die Opern Wagner's nicht kennt, dergleichen mit Bestimmtheit zu behaupten wagt, so darf Derjenige, der sämmtlichen Vorstellungen derselben in Dresden beigewohnt hat, mit der nämlichen Bestimmtheit wohl auch das Gegentheil zu behaupten sich unterstehen, was ich denn ausdrücklich hiermit gethan haben will. Wagner's „Rienzi" enthält zwar so manche musikalische Extravaganzen, denen kein Vernünftiger das Wort reden wird, aber er enthält auch eine Fülle wahrer Musik. Wie schon dies die erste bedeutende Oper Wagner's über den fast durchgängig unmusikalischen „Propheten", so erhebt sie über sämmtliche Opern Meyerbeer's nicht minder der Stoff — die Handlung und Dichtung, die zwar tendenziös und daher kunstfeindlich, wie in der Regel bei „historischen" Opern, aber doch von einer Wahl und Behandlung sind, denen ein Mensch mit gesundem Kopf und Herzen noch Theilnahme schenken kann. Viel „Geraffel" ist im Rienzi, viel zu viel und allerdings mehr, als in den Opern des klug berechnenden Meyerbeer; „Witz" ist im Rienzi mindestens eben so viel, als in sämmtlichen Opern Meyerbeer's zusammen genommen; übertrieben ist so Manches, „erlogen" aber ist nichts im Rienzi, sondern es weht in dieser Oper ein vollkommen aufrichtiger revolutionärer Geist, wie denn die Thatsachen der neuesten Zeit die Aufrichtigkeit der Wagner'schen Gesinnung nur zu deutlich bewiesen haben. An „Rienzi" aber denkt Niemand mehr, der Wagner's Kunst vollständig kennt und von ihr spricht, und Keiner sollte über Wagner urtheilen und nun gar aburtheilen, der seinen „Tannhäuser" oder „Lohengrin" nicht auf das Vollständigste kennt. Es giebt keinen Standpunkt in der Welt und wäre es der allereinseitigste, wie der Oper gegenüber der reinmusikalische beinahe es ist, von dem aus das Hohe und Ausgezeichnete der Wagner'schen Kunstleistungen in seinen späteren Werken geläugnet oder auch nur ignorirt werden könnte. Wie bedenklich es ist, Wagner's künstlerischen Standpunkt der „musikalischen" Welt gegenüber geltend zu machen, er-

kennt am Klarsten, wer diesen Standpunkt am Vollkommensten begreift. Beiläufig gesagt: man kann ihn als einen höheren nicht begreifen, ohne ihn nicht auch zu theilen, wie dies mit jeder höheren Anschauung der Fall ist. Jenes Bedenken eben hat mich bisher abgehalten, in dieser Zeitschrift mich über Wagner ausführlich auszusprechen und meine hier und da zerstreuten Bemerkungen über seine Kunst konnten nur den Zweck haben, die musikalische Kritik Deutschlands vor dem Vorwurfe zu bewahren, eine Erscheinung in dem für eine sociale Kunst wichtigsten Gebiete der Oper ignorirt zu haben, welche in der Gegenwart die bedeutendste, für die Zukunft die folgenschwerste genannt werden muß. Gleichwohl fühle ich jetzt, daß es nothwendig ist, auch der „musikalischen" Welt die neuen Gesichtspunkte und höheren Anschauungen, die eine reproduktive Kritik aus den künstlerischen Produktionen Wagner's entnehmen mag, in einem möglichst geschlossenen und zusammenhängenden Ganzen vorzulegen. Dabei werden auch die Fragen: warum die späteren Opern Wagner's keinen Eingang auf anderen Theatern gefunden und warum die Urtheile der Tageskritik über diese Werke so abfällig ausgefallen, ihre gebührende Beantwortung finden. Indem ich mir also ein Weiteres hierüber vorbehalte, verweise ich Alle, die ein besonderes Interesse an dem Gegenstande nehmen, vorläufig auf den gut geschriebenen Artikel Liszt's über „Lohengrin", den kürzlich die „Illustrirte" Zeitung (vom 12ten April) brachte, und auf meinen Artikel über „Wagner's Opern" in der „deutschen Monatsschrift von Kolatschek" (die letzten beiden Hefte des vorigen Jahres), so wie auf meinen Bericht im vorigen Bande d. Bl. So viel ich weiß, sind diese Artikel die einzigen über Wagner's Kunst, die aus einem tieferen Verständniß seiner Werke hervorgegangen sind. Hier habe ich es blos mit der Zurückweisung der Behauptung des Dr. Krüger zu thun. Es ist meine auf äußerliche Wahrnehmungen gestützte unerschütterliche Ueberzeugung, daß Wagner's Opern, in seinem Sinne zur Aufführung gebracht, überall in Deutschland den höchsten Beifall desjenigen Theiles vom Publikum erhalten müssen, den ich unter dem „Verein der wahrhaft Gebildeten" begreife und zu dem ich Hrn. Dr. Krüger natürlich ebenfalls zähle. Mehr kann man doch wahrlich nicht verlangen: trotzdem sage ich damit noch sehr wenig, denn in Dresden giebt es Menschen aus allen Ständen, von allen Bildungsgraden und Vermögensverhältnissen, welche den Besuch einer jeden Vorstellung des „Tannhäuser" stets als eine Erbauung betrachteten und dieses Erstlingswerk einer wirklich vollkommenen, ganzen Kunst hoch über diejenigen Werke einer vergangenen Epoche stellen, in denen der einseitig musikalische Beurtheiler die höchsten Potenzen aller Opernkunst erblicken zu müssen glaubt. Ich berichte hier nur Thatsachen und Erscheinungen, von deren Richtigkeit und Vorhandensein sich Jeder selber überzeugen kann. Die Thatsache des tiefsten Eindrucks, den Wagner mit seinem „Tannhäuser" gemacht, ist in Dresden und Weimar bei jedem Kinde zu erfragen: Hr. Dr. Krüger erkundige sich hier gefälligst; er lese ferner nach, was Autoritäten in den Gebieten der Produktion und Wissenschaft, wie Spohr, Marx und Liszt über Wagner's Kunstleistungen an verschiedenen Orten ausgesprochen haben; er frage endlich bei Ferdinand Hiller und Robert Schumann nach, die beide zur Zeit der Tannhäuser-Vorstellungen in Dresden lebten. Wenn nach allem diesem und nach einer wirklichen Kenntnißnahme vom Werke selbst Dr. Krüger noch behaupten sollte, Wagner's Opern seien „tolles Zeug", so werde ich ihn wenigstens — um seinen Standpunkt nicht beneiden.

Wagner's künstlerischer Standpunkt ist ein principiell neuer, verschieden von allen bisherigen Operncompositions-Standpunkten, verschieden selbst von dem bisher höchsten eines Gluck; berechtigt ist dieser Standpunkt, weil er ein höherer ist, — eine Zukunft hat er, weil innerhalb der alten Anforderungen nichts von Belang mehr geleistet wird. Es erübrigte blos noch, daß man Demjenigen, der unter so bewandten Umständen diesen Standpunkt und seine Berechtigung dem lesenden Publikum begreiflich zu machen strebt und dann nichts weiter weder verlangen kann, noch wirklich verlangt, als daß ein Jeder mit eigenen Augen sehe, mit eigenen Ohren höre, mit eigenem Herzen fühle und mit eigenem Verstande urtheile, der damit der Kunst sicherlich besser dient, als alle die Scribler, welche theils direct, theils indirect im Solde der modernen Opernfabrikanten und des albernen Haufens stehen, der ihre einzige Stütze ist, — daß man Diesem den Vorwurf der Götzendienerei macht, wie man dergleichen zu thun von einer gewissen anderen Seite her nicht übel Lust zu haben scheint. Ich darf übrigens hier wohl auf einige meiner früheren Artikel in dieser Zeitschrift (über „Lohengrin" und über die Tannhäuser-Ouverture) verweisen; ehe ich den Gegenstand völlig verlasse, glaube ich jedoch noch einen vielverbreiteten Irrthum berichtigen zu müssen, der aus Wagner's Wahl der Stoffe zu seinen späteren Opern hervorgegangen ist. Von der „historischen" Oper ist Wagner grundsätzlich zurückgekommen und damit hat er es freilich bei der erleuchteten Tageskritik verschüttet; die musikalischen Consequenzen der Wahl eines historischen Stoffes aber hatten schon vorher so Manchen gegen ihn eingenommen. Gleichwohl ist Wagner keineswegs „Romantiker" in dem gewöhnlichen Sinne des Worts: wenn er zu den

Sagenstoffen des deutschen Volks seine Zuflucht nimmt, so geschieht das nicht, um mittelalterlichen Plunder wieder aufzuwärmen, sondern aus reiner Verzweiflung an der deutschen Geschichte, die ihm die Menschen nicht darzubieten vermag, welche es ihn darzustellen drängt. Wäre das wirkliche Leben ein Leben nach menschlicher Nothwendigkeit, ein Leben von menschlich schönem Gehalte, so würde die Kunst, die ja ein Abbild des Lebens sein soll, in diesem Leben bereits aufgegangen sein, oder vielmehr dieses Leben die einzig wahre Kunst als seine höchste Blüthe naturgemäß aus sich entwickelt haben: dann freilich würde man wahrscheinlich nicht zu unterscheiden brauchen zwischen romantischen und historischen Opernstoffen, sondern es würde eben das wirkliche Leben sein, das im Drama zur Darstellung gelangte. Daß Wagner diesen Standpunkt anticipirt, darin zeigt er sich eben als wahrer Dichter, denn der wahre Dichter ist Prophet und kündet uns die schönere Zukunft. Will er nun aber nicht in willkürliche Erfindungen verfallen, so ist er mit Nothwendigkeit auf die Gestalten der Sage hingewiesen, zu denen das deutsche Volk selbst sein eigenes Wesen verdichtet, in denen es seinen Begriff vom menschlichen Wesen überhaupt offenbart hat, und die mittelalterliche Umgebung dieser Gestalten ist in den Operndichtungen Wagner's daher nur als zufällig zu betrachten.

Die Frage nach Stoff und dramatischer Behandlung, also nach dem Gedicht, ist nun allerdings zur Lebensfrage für die Oper geworden: man sieht da und dort endlich ein, daß auch die solideste Musikmacherei allein nicht mehr ausreicht; die Sorge um Operntexte ist groß. Unter so bewandten Umständen begegnet man natürlich den verschiedenartigsten Ansichten über und den mannichfaltigsten Spekulationen auf die sogenannten Sympathien des Publikums. Neulich erzeigte man mir die Ehre, meinen Rath über einen Opernstoff einzuholen, in dem der Componist namentlich auf das Einschlagen von angeblich zeitgemäßen Momenten rechnete, die als Komplimente für das Christenthum und den Constitutionalismus gelten mochten. Die Ansichten der Menschen über „Christenthum" und „Constitutionalismus" sind allerdings eben so verschieden, wie die über das „Zeitgemäße"; ich wußte daher dem Componisten nichts Anderes zu sagen, als: das erste Bedingniß für einen dramatischen Dichter sei, daß er groß fühle. Einigermaaßen verdutzt schaute er mich an und zog dann seines Weges fürbaß.

Ich bin nunmehr bei dem Schwanze meiner Katze glücklich angelangt, für den ich mir den „rheinischen Gestaltenseher" aufgespart, damit dieses bunte Ganze wenigstens von der Sonne des Sprüchwortes beschienen werde, welches da lautet: Ende gut, Alles gut! — Nur die Spekulation der modernen Opernmacher und ihrer kritischen Gehülfen auf die sogenannten Sympathien des sogenannten Publikums hat diejenige Gattung der Oper entstehen lassen, die man heut zu Tage mit ganz besonderer Emphase „historische Oper" nennt, die man als französische Pfiffigkeitsoper aber wohl zu unterscheiden hat von allen den älteren gediegenen Opern, denen etwa ein geschichtlicher Stoff zu Grunde liegt, wie z. B. dem „Cortez" Spontini's. Die historische Oper neuesten Datums ist eben so eine Erfindung der musikalischen Impotenz, wie die famose „geschichtliche Musik" eine Erfindung kritischen Unvermögens ist. Man kann die erstere um ihrer Unwürdigkeiten und Unmusik willen von Herzen verabscheuen, ohne deshalb das historisch-musikalische Drama zu verwerfen. Eine der schrecklichsten Gestalten, die mein Freund B. am Rheine wohl jemals gesehen haben dürfte, ist es nun aber, wenn er dieser Zeitschrift vorwirft, sie lasse dieses historisch-musikalische Drama überhaupt nicht gelten. Wie würde es auch wohl der Wissenschaft anstehen, wenn sie über einzelne Richtungen der Kunst absprechen wollte, deren Gehalt und Raum praktisch noch gar nicht hinreichend ermessen worden ist? wer macht denn die Richtungen: die Künstler oder die Kritik? Für Meyerbeer's historische Opern danken wir allerdings, heißen aber jedes Werk willkommen, in dem ein kräftiger Geist, ein gesundes Herz und eine würdige Anschauung von der Kunst sich ausspricht, sei dieses Werk selbst eine „historische" Oper. Es würde auch ein völlig vergebliches Bemühen sein, allgemeine Richtungen der Kunst zu bekämpfen, wohl aber wird man vom socialen Standpunkte aus das Hauptgewicht auf den sittlichen Gehalt eines Kunstwerks zu legen haben, und in dieser Beziehung nun das Gewissen der Menschen wach zu rufen, dürfte das Einzige sein, was mit einiger Aussicht auf Erfolg unternommen werden mag.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Robert Schumann, Op. 72. Vier Fugen für das Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Preis 20 Ngr.

Mit welcher Leichtigkeit Sch. die höheren Kunstformen beherrscht, hat er bereits schon durch frühere ähnliche Arbeiten an den Tag gelegt. Allein nicht blos die Fertigkeit in dem Formellen, in der eigentlich künstlichen Arbeit ist es, die ihn zum Meister macht, sondern daß in diesen Kunstformen ein freier Erguß des Innern, ein Spiel des Geistes sich kund giebt, der sich gewisser musikalischen Erregungen nur eben in

solchen tiefsinnigen Combinationen entäußern kann. Es sei hierbei an die Studien für den Pedalflügel in canonischer Form (Op. 56) erinnert, die überaus herrliche Gebilde musikalischer Conception enthalten. Die vorliegenden vier Fugen sind übrigens von besonderer formellen Klarheit und leicht ausführbar. Jüngeren zum Studium und Freunden dieser Gattung seien sie bestens empfohlen. Einen eigenthümlich elegischen Reiz hat Nr. 3 (F=Moll). Diese Fuge schleicht so still und heimlich her, in so wundersamen harmonischen Combinationen, die uns gleichsam fragend ansprechen, ob wir ihre Trauer verstehen, daß sie wohl die eigenthümlichste der Sammlung ist; die folgende (F=Dur) bietet einen schönen Gegensatz voll heiteren Lebens und frischer Beweglichkeit.

Paul Dentler, Op. 1. Drei Phantasiestücke für das Pianoforte. — Danzig, A. Harpf; Leipzig in Commission bei Leede. — Pr. ⅔ Thlr.

Weniger der eigentliche musikalische Inhalt als die geschickte Handhabung der Form läßt uns diese Phantasiestücke für ein Op. 1 als eine erfreuliche Erscheinung begrüßen. Daß ihr Inhalt von einer poetischen Idee getragen wird, läßt sich alsbald erkennen; nur tritt er nicht in prägnanter Weise heraus, er bewegt sich mehr in idyllischer Selbstgenügsamkeit, ein energisches Handeln gewinnt erst in der dritten Phantasie Raum. Nr. 1 zeigt noch nicht genug Entschiedenheit, die Gedanken haben noch zu wenig Interessantes, es macht sich mehr ein aufstrebendes Wollen als eine kräftig ausgeführte That bemerkbar. Nr. 2 ist ein recht anmuthiges Stück, leidet aber noch zu sehr an Monotonie, die Mannichfaltigkeit der Gedanken vermißt man; Nr. 3 hat ein frisch bewegtes Leben, interressanter als die vorigen auch in dem musikalischen Motive. Der Rückblick auf Nr. 1 gegen das Ende hin deutet auf einen geistigen Zusammenhang der drei Stücke unter einander, der sich dem aufmerksamen Blicke nicht undeutlich zu erkennen giebt. Sämmtliche Stücke sind sehr spielbar, von keiner Schwierigkeit, im Gegentheil recht claviermäßig geschrieben, daher sie Pianoforte=Freunden, denen die Ueberwindung von technischen Schwierigkeiten Mühe macht, eine willkommene Gabe sein werden. Em. Klitzsch.

Aus New-York.

Eisfeldt's Quartett=Soiréen in der Hope Chapel.

Am Sonnabend den 15ten März fand die zweite Quartett=Unterhaltung Statt. Das hiesige musikalische Publikum kann dem kühnen Unternehmer, Hrn. Kapellmstr. Eisfeldt, nicht Dank genug zollen, ein solches Institut, zum Genuß und zur Pflege der classischen Musik, in's Leben gerufen zu haben. Ich nenne das Unternehmen kühn (denn sehr selten werden weder in Deutschland, Frankreich, noch England öffentliche Quartett=Unterhaltungen überhaupt angetroffen), aus dem alleinigen Grunde — abgesehen von den unsäglichen Mühen, welche das Quartettspielen und Einstudiren verlangt — weil wegen Mangel an Theilnahme gewöhnlich die Kosten nicht gedeckt werden können. Hier in New-York muß es daher um so mehr auffallen, daß die Eisfeldt'schen Quartett=Soiréen ziemlich stark besucht sind und das Publikum so lebhaftes Interesse an den classischen Vorträgen während des ganzen Abends nimmt, wie es hier geschieht. Das Stamm-Quartett bilden: Hr. Noll (erste Violine), Hr. Reyer (zweite Violine), Hr. Eisfeldt (Viola) und Hr. Eichhorn (Violoncell). Hieran schließen sich die rühmlichst bekannten Pianisten HH. Timm, Scharffenberg und Dresel, welche abwechselnd Piano-Trios, Quartette und Quintette vortragen, und den Reiz der Streich=Quartett=Unterhaltung bedeutend erhöhen. Den Anfang machte heute Mozart's viertes Quartett, und mit Beethoven's E=Moll Quartett wurde geschlossen. Mozart wurde gut ausgeführt; ich kann mich indeß mit der Accentuirung der einen oft wiederkehrenden Stelle im letzten Satze nicht einverstanden erklären, welche auch in der Partitur so nicht angemerkt steht, es kam mir nämlich vor, als bemerkte ich eine Sechszehntel=Pause vor dem zweiten Viertel des Tactes. Beethoven's Meisterwerk wurde ausgezeichnet ausgeführt. Hr. Noll zeigte heute Abend, daß er die classischen Meister studirt hat und versteht, seine Execution war tadellos, sein Ton ist klar, voll und schön, sein Vortrag sauber. Die anderen Herren Collegen stehen ihm tapfer zur Seite. Hr. Mayer sang den „Wanderer" von Schubert und ein mir unbekanntes Lied von Küster wenn ich nicht irre.
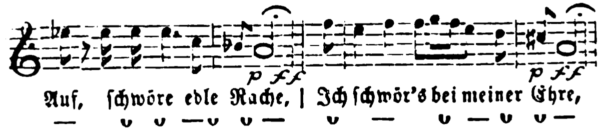
Beide Lieder ernsten Genres trug Hr. Mayer mit seiner schönen Stimme recht geschmackvoll vor, und waren dieselben eine angenehme Zugabe. Hr. Scharffenberg spielte das Quintett von R. Schumann correct und sauber mit vielem Beifalle, nur hätte ich gewünscht, er wäre etwas mehr hervorgetreten mit seinem interessanten Clavierpart — der trefflichen, kernigen Quartettbegleitung gegenüber. Die Composition von R. Schumann, eines der bedeutendsten Werke des großen Meisters, hatte allgemein angesprochen.

Der reiche Beifall, den das Publikum nach jedem Vortrage spendete, ist das sicherste Zeichen, welch' großen Anklang diese Quartett=Unterhaltung gefunden

hat, und eine süße Belohnung für die aufstrebenden Künstler. J. S.

Aus einer norddeutschen Residenz.

Da bin ich nun, der dumme Provinziale, in die schöne Residenz eingefahren und soll mich benehmen lernen, um so klug zu sein, wie sie. Dabei freilich darf ich geruhig ins Fäustchen lachen, denn ich merke doch bei aller Naivität meines Herzens, daß sie hier so dumm sind wie anderswo, und überall Gotteskinder mit Baalim und Astharoth vermischet. Wie ist mir's gegangen? hab' ich neulich den Don Juan gehört: 's geschah rein zufällig, daß ich hineinregnete; wollt' weglaufen Geschäfte halber und aus Ungeduld, mußte aber — fürcht' ich's nicht! — richtig bleiben bis an's Ende, mir wurd' keine Note geschenkt. Der Erfolg? Ach Gott, ich bin ja noch der Alte, der Lord Chesterfield längst in's Hospital der Incurabeln jure meritoque einrangirt hätte — noch immer ist mir, wie in grünen Blüthejahren, der Inhalt über alten Personen, und kann mir kein Zeisig das Poem zerstören, so er der Nachtigalle nachlallet. Also: Alles vortrefflich! die ewigen Töne sind unzerstörlich, und altert und faulet nimmer, was diese unsterbliche Liebe geboren. Daß die Ouvertüre ohne Sinn und Verstand abgesprudelt wurde, daß alle Schönheit, Größe, Tiefe und Schauer dieses Allegro zum Teufel ging — ja das mußt' ich ertragen, weil ich voraus die Zähne auf einander biß: es ist ja Mode! tröst' ich mich. Wenn ferner die zärtlichen Liebenden sangen:



so gehört das zu den großen Leiden des menschlichen Lebens, die „Plinius" unter die „Kleinen" verzeichnen mag. Aber was hilft's! Trotz aller Mühe den Mozart auszutreiben, gelang's nicht — der steht fester auf seinem Piedestal als der alte Comthur. Das Publikum zeigte sich auch darin discret und vernünftiger als ich fürchtete, daß es nur bei den Possen und dem Mißlungenen derb klatschte, z. B. bei der Ouvertüre und dem stetig detonirenden Leporello. Die durchaus classische, tief begeisterte Elvire beklatschte es nicht, auch nicht das edel und hochsinnig dargestellte Quartett: dafür dankte ich ihm und bat ihm im Herzen meine Bosheit ab. Die tiefsinnigen Stellen wirkten mit der höchsten Gewalt der Dichtung, sie zwangen zum Verstummen und so war's recht.

Wenige Tage nachher kam Robert der Teufel an den Tanz. Ich hatt' ihn noch nicht gehört, erwartete etwas mehr und besseres als in den Hugenotten und fand Schlechteres. Dieß zusammen geflickte Zeug von Recitativen und Couplets, unisonen Chören und blechernem Geschnatter, Decorationen und Unzucht — ist es das Jugendwerk des unsterblichen Maestro? Und es that die Wirkung, die ich gehofft. Große Zerstreutheit der edlen begeisterten Zuhörerschaft, aufmerksame Neugier auf die phantasmagorischen Decorationen, wüthendes bestialisches Geklatsche bei den Schlußtacten jeder Nummer — einmal traf's leider zu früh, auf einen Halbschluß — dafür ein andermal „zu spät!" als längst der kühne Coulissensprung riskirt war. Ganz besonders eifrig wurde dem grundsätzlich detonirenden Bertram mit seinem hohlen Basse zugeklatscht. Sie sehen, daß mein Urtheil über die Klatschung Stich hält. Sage ich Ihnen nun gar, daß er einstmals zum tiefen E hinab kletterte, und solches nicht herausbrachte, worauf ein paar Posaunen voll Mitleid stärker als nöthig nachhalfen, und dieses selbige tiefe E den Gipfel aller Klatscherei bildete, so wissen Sie genug. Das Ballet in der Unterwelt war des Ganzen würdig: es konnte in Paris nicht schöner sein, diese zotige Blosstellung, dem ausgetröpfelten Roué zur Schadenfreude — und welches Geklatsche! Sie können's denken! Aber um ein paar junge Mädchen rosenroth und lilienweiß, die nicht klatschten, that mir's leid. Warum nicht solche Scenen in's Bordell, wohin sie gehören? Doch nein, sie gehören zur Meyerbeerschen Poesie, so gewiß, wie Alles was er dichtet, tiefsinnig ist. Ich lief vor halbem Ende weg, was mir gewissenhaftem Menschen sonst noch nie passirt ist.

Wenn ich wiederum schaue und erfahre, sage ich Ihnen Weiteres. Für den Winter werden schöne Instrumentalien in Aussicht gestellt. Die Capelle ist tüchtig, das Publikum auch, wenn es nur nicht glaubte, geistreich zu sein. — Wollen Sie dergleichen Berichte mehr, so sagen Sie's; wo nicht, so zürnen Sie nicht, ob dieses ersten, weil er so zornig aussieht. Glauben Sie nicht, aus diesen Mittheilungen schließen zu müssen auf schwarzgelbe Krankheit; ich bin gesund wie nie zuvor, und glaube noch immerfort an die Menschheit, ungeacht sie alle Tag ihren regelmäßigen dummen Streich macht, so gut wie ich — — —

Ihr alter Freund
Z. N.

Kleine Zeitung.

Emden, im Mai. Am 14ten dies. M. führte der, von dem Hrn. Dr. C. Krüger dirigirte Singverein ein Händelsches Oratorium auf, welches, sogar in musikalischen Hauptstädten, selten gehört wird, nämlich: „Israel in Aegypten". Der Grund, weshalb das tiefsinnige, großartige Kunstwerk aus des Tondichters schönster Zeit, in Vergleichung mit anderen, sogar weniger reifen, weniger bedeutenden Oratorien desselben, vernachlässigt wird, liegt wohl weniger in den Schwierigkeiten, welche die Aufführung des großentheils doppelchörigen und in einzelnen Partien wesentlich achtstimmigen Werkes allerdings darbietet, als in der nicht abzuleugnenden Starrheit und Dürre des Textes, welcher auch in seinen Chören fast nur episch gehalten ist. Das dramatische Leben, welches z. B. den Samson, den Belsazer desselben Meisters durchdringt, die treffende Charakteristik handelnder Personen und contrastirender Nationen (z. B. in Belsazer: der frivolen Babylonier, der frischen Perser und der gläubigen Israeliten), die zarten Gemälde individueller Seelenzustände, mannichfacher Leidenschaften und Empfindungen in jenen und anderen dramatischen Oratorien des Meisters, die reiche Lyrik dort, und noch mehr im Maccabäus und im Messias, vollends aber die tief-poetische Mystik des Letzteren: das Alles finden wir im „Israel" nicht. Auch der Chor hier ist, wie gesagt, fast nur ein erzählender Gesang, erhebt sich nur an einigen Stellen zum Hymnus und begünstigt auch nicht oft durch lebendige Schilderung — welche in dem Gemüthe des Tondichters ein, dem geschilderten Gegenstand ähnliches Gefühlsbild wiederzeugen könnte — die s. g. „musikalische Malerei".

Kurz, der Text leidet durchgängig an poetischer Armuth, und auch die Entwickelung, der Fortschritt, die Steigerung der Erzählung oder der Reflexion läßt viel zu wünschen übrig. Schon Nr. 14 und 18 erzählen und preisen den Untergang des feindlichen Heeres; Nr. 22 und 23 wiederholen beides; dann bringen Nr. 27, 28 und 29 nochmals eine ausführliche Schilderung des Ereignisses; Nr. 30—32 preisen wiederum dasselbe und die Rettung Israels; gleichwohl spricht Nr. 33 von der letzteren als von einem Zukünftigen; das Recitativ Nr. 36 schildert noch einmal den Untergang Pharao's und den glücklichen Durchzug Israels, und der Text des Schlußchors Nr. 38, welcher die Rettung Israels und den Untergang der Feinde nochmals preiset, ist nur eine schwache Variation und eine fast wörtliche Wiederholung des Chors Nr. 18, der den ersten Theil abschließt. — Aber von Händel's Feuergeiste durchglüht, ist aus diesem schwachen, monotonen Gedicht ein Kunstwerk geworden, welches durch die Fülle, Größe und Lieblichkeit seiner musikalischen Ideen Laien wie Kenner tief ergreift und entzückt. Vor Allen gilt dies freilich von solchen Partien, wo der Text der musikalischen Lyrik und Malerei (in dem obigen edleren Sinne) Vorschub leistet. So werden z. B. jedem aufmerksamen Zuhörer unvergeßlich bleiben: das Gemälde des Elendes und Jammers der Kinder Israels in Nr. 2, die Schilderung der, auf dem Lande lastenden dicken Finsterniß in Nr. 8, das idyllische Bild des höchsten Retters in Nr. 10, der vor seinem Volke dahinzieht, gleich wie ein „Hirt", die lieblichen canonischen Duetts Nr. 19, 22 und 32, die kindlich-fromme Arie Nr. 34, die prachtvollen Chöre Nr. 11 (Froh sah Aegypten ꝛc.), Nr. 12 (Er gebot es der Meeresfluth ꝛc.), Nr. 16 (Und erkannte den Herrn ꝛc.), Nr. 18 (Ich will singen) — erweitert und bereichert als Nr. 38 —, und ganz vorzüglich in Nr. 33 das großartige, wundervolle Gemälde „des Staunens, des Schreckens, der Angst, des Erstarrens, bis hindurch ist das Volk, das der Herr gewählt hat."

Der große Schlußchor Nr. 38 verdient noch besondere Betrachtung. Er mag etwa 200 Tacte zählen, und verarbeitet in reicher, klarer Contrapunktik drei Motive:

„Der Herr ist König auf ewig."
„Roß und Reiter hat er in's Meer gestürzt."
„Ich will singen meinem Gott."

Wie würde ein neuer Componist hier durch alle Tonarten stürmen, um die großen Ideen würdig darzustellen und Effect hervorzubringen. Händel aber bewegt sich hier nur in der Tonika und in beiden Dominanten, und mit welcher Wirkung!! „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister."

Die Aufführung fand Statt im hiesigen Concertsaale. Sänger und Sängerinnen zählten wir nur 32. Die Chöre wurden von einem kleinen Orchester (11 Instrumenten) begleitet, wofür der Hr. Dr. Krüger die Stimmen sehr zweckmäßig und wirksam bearbeitet hatte. Die Soli begleitete er selbst mit dem Clavier.

Was wir besonders loben müssen, ist, daß das Tongedicht unverstümmelt gegeben wurde. (Nur die Arie Nr. 28 mußte, wegen plötzlicher Erkrankung des Sängers, weggelassen werden.) Man entschuldigt wohl die Verstümmelung alter Oratorien mit der übergroßen Länge derselben. Allein unsere Aufführung dauerte, mit Inbegriff einer etwa halbstündigen Pause, nur 2¼ Stunden, und wir haben nicht bemerkt, daß sie auch nur Einem der vielen Zuhörer zu lang geworden wäre. Warme allgemeine Theilnahme und gespannte Aufmerksamkeit war in dem Auditorium unverkennbar. Und die Aufführung verdiente sie. Was mit so geringen Kräften geleistet werden kann, wurde redlich geleistet. Die Reinheit und Sicherheit, mit welcher das große Werk vorgetragen wurde, überraschte uns, besonders da wir vernommen hatten, daß der wackere Dirigent nur 10 zweistündige Sitzungen über Einübung dieses Oratoriums gebraucht hatte, welches nicht weniger als 38 Nummern — worunter 27 Chöre — zählt.

Einen Eifer und eine Ausdauer wie hier, findet man wohl selten bei Sängern. Auch die Solisten sangen die angreifenden Chöre ohne Ausnahme tapfer mit. Ein gefährliches Unternehmen, aber hier, bei der geringen Zahl der Sänger, unerläßlich, und mit Sieg gekrönt. Wer mit der intensiven, dynamischen Mächtigkeit Händelscher Oratorien weniger vertraut ist, wird zu der Vermuthung geneigt sein, das doppelchörige

Werk möge, so schwach besetzt, matt genug geklungen haben. Allein wo die musikalische Kraft, wie bei Händel, in der Composition selbst liegt, bedarf es zu würdiger Reproduktion und zu befriedigender Wirkung viel weniger, als man glaubt, der Massen. Auch kleine Singvereine, sind sie nur innerlich tüchtig und wohl dirigirt, mögen also nicht vor dem Klassischen zurückschrecken, weil es groß ist. —l—

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Eine Harfenvirtuosin Frl. Leonie Peters aus Paris ließ sich in Bonn hören, und erhielt Beifall.

Vermischtes.

Auber's neueste Oper „Zerline oder das Orangenkörbchen" soll zu Paris nicht den gewöhnlichen Beifall gefunden haben.

Die Königsberger Operngesellschaft (vergl. den Bericht aus Königsberg Nr. 20) macht unter Sobolewski's Direction in Berlin viel Glück; dessen Oper der „Seher von Chorassan" soll, wie es heißt, daselbst zur Aufführung kommen.

In der „Didaskalia" berichtet X. Schnyder von Wartensee sehr anerkennend über einen Verein für classische Claviermusik in Frankfurt, gegründet von dem Clavierlehrer Hermann Hilliger daselbst. In dem Einladungsprogramm beklagt der letztere die geringen Erfolge, welche trotz der außerordentlichen Verbreitung des Pianoforte und trotz des Umstandes, daß Pianoforteunterricht zum guten Ton gehört, erzielt werden, und findet die Ursache hauptsächlich darin, daß Dilettanten auch das Studium nur als eine Vergnügungssache betrachten zu dürfen glauben. Die Fähigkeit, die classischen Werke würdig vorzutragen, verschwindet mehr und mehr, und die Dilettanten suchen in leeren Aeußerlichkeiten Befriedigung. Von solchen Betrachtungen durchdrungen, hat Hr. H. gestrebt, seine Schüler zu einem höheren Ziele zu leiten, und in einer Reihe öffentlicher Unterhaltungen die erfreulichsten Beweise gegeben.

Die Oper des Herzogs von Coburg „Casilda" soll in London zur Aufführung kommen.

Die Summe der Beiträge, welche bei dem Lortzing-Comité in Berlin eingegangen sind, beträgt gegen 10,000 Thaler.

Bei der Londoner Ausstellung sollen sich auch Pianofortes für Schiffscajüten befinden. Ihr Bau muß ein solcher sein, um von Reisenden bequem wie ein Koffer transportirt werden zu können. Im zusammengelegten Zustande sollen dieselben blos 13½ Zoll Längenraum einnehmen!

Halévy schreibt an einer Oper „der ewige Jude".

Ludwig Erk hat zur Feier des 31sten Mai unter dem Titel „der alte Fritz im Volksliede" eine Sammlung von zehn Liedern herausgegeben.

W. A. Mozart's Nachlaß.

Es ist mir schon mehrmals ein Vorwurf gemacht worden, daß ich die in meinem und meiner Geschwister Besitz befindlichen, noch ungedruckten Handschriften von Mozart nicht veröffentliche. Um nun zu sehen, ob diese einzelnen Stimmen wirklich einen bedeutenden Theil des musikalischen Publikums ausmachen, erkläre ich mich bereit, daß ich unter nachstehenden Bedingungen zur Herausgabe des fraglichen Nachlasses bereit bin: Es möge sich für diese Herausgabe ein Verein bilden, welcher durch fortlaufende Beiträge die Kosten deckt und dessen Mitglieder dagegen zu einem besonders billigen Preis die herauskommenden Werke erhalten. Dieser Verein wählt einen Ausschuß, mit dem ich mich über die weiteren Angelegenheiten verständige. So wie dieser Verein mir die sichere Hinterlegung eines genügenden Betrags für den angegebnen Zweck nachweist, wird der Stich und Druck beginnen.

Joh. André in Offenbach.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

D. Magnus, Op. 12. La Danse d'Esprits. Caprice pour le Piano. **Wien, A. Diabelli. 30 Kr. = 10 Ngr.**

Der Componist, welcher uns in der Einleitung mit zwei Glockenschlägen in die Geisterwelt einführen will, scheint eine

sehr triviale und matte Verstellung von diesem Reiche zu besitzen. Wir verweisen unsere Leser auf den ersten Theil dieser Caprice, wo das Thema so oft wiederholt wird, daß man beinah nichts Anderes hört. Das zweite Thema können wir als solches gar nicht betrachten. Sind die Grundzüge nicht getroffen, um so viel weniger das ganze Bild.

D. Magnus, Op. 13. Le pleurs de la jeune fille. Reverie pour le Piano. **Wien, Diabelli. 45 Kr. = 15 Ngr.**

Wir verlassen die Geisterwelt in H-Moll und treten mit derselben Tonart (?) an einen Grabeshügel, wo wir ein weinendes Mädchen erblicken, die gewiß um ein liebevolles Herz trauert. Dieser Gedanke ist auf dem Titelblatt in einer Zeichnung versinnlicht. Wie weit nun dieser Gedanke in vorliegender Reverie gezeichnet ist, dies heraus zu finden, müssen wir dem Ausführenden überlassen, der ein Musikstück finden wird, welches nicht besondere Schwierigkeiten in technischer Beziehung bietet.

H. Rosellen, Op. 125. Fantaisie brillante sur l'Opéra de D. F. Auber L'enfant prodigue pour le Piano. **Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.**

Ein Ragout aus leichten Auber'schen Motiven, mit Beimischung einiger allbekannter Fingerübungen, die wohl, wie alle dergleichen Sachen, eine angenehme Fingerbeschäftigung geben, aber die Seele arm lassen.

J. Schulhoff, Op. 30. Souvenir de Varsovie. Mazurka pour le Piano. **Wien, Diabelli. 45 Kr. = 15 Ngr.**

Es ist erklärlich, wenn man von dem Enthusiasmus hört, welchen diese Piece in Warschau in den Concerten des Componisten erregt hat. Der Charakter der Mazurka ist hier auf eine sehr schöne Weise gezeichnet, namentlich ist die zweite Periode in B-Dur hervorzuheben. Die technische Schwierigkeit ist unbedeutend.

Sig. Neukomm, A la Mémoire de Notre Ami F. Chopin. Elégie Harmonique pour le Piano ou Physharmonica. **Wien, Diabelli. 30 Kr. = 10 Ngr.**

Ein Trauergesang, welcher die Schicksale des zu früh Verblichenen nochmals in Kürze zeichnet, woran sich der Schluß in Dur, gleichsam den Eingang in das Reich der ewigen Harmonie darstellend, knüpft.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. | № 25. | Den 20. Juni 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Bücher, Zeitschriften.

Franz Liszt, De la Fondation-Goethe à Weimar. — Leipzig, F. A. Brockhaus, 1851.

Es handelt sich hier zunächst um den Namen „Göthe", sodann um das Project einer „Stiftung" zur Stärkung und Belebung der Kunst in Deutschland und zur Vermehrung ihres Einflusses auf den geistigen und sittlichen Fortschritt der Nation, endlich aber um die Bemühungen eines Künstlers wie Liszt, der obschon kein Deutscher von Geburt, mit seiner aufrichtigen Begeisterung für deutsche Kunst und seiner energischen Thätigkeit für die Pflege derselben dennoch sämmtliche deutsche Künstler, die sich mit ihm in gleicher Stellung befinden, in Schatten stellt, der allerdings aber in französischer Sprache zu einem deutschen Publikum über einen Gegenstand spricht, welcher das würdigste Andenken des größten deutschen Dichters neben der würdigsten Unterstützung der deutschen Kunst betrifft. Den letzteren Umstand tadeln wir nicht geradezu, aber wir bedauern ihn, weil der Inhalt des Buches ohne Zweifel auch in denjenigen Kreisen Interesse erregt haben würde, wo es mit der Kenntniß des Französischen einigermaaßen hapert und die Sonne des Kosmopolitismus das Lämpchen Nationalität noch nicht zum Verlöschen gebracht hat. Um so mehr aber halten wir es für eine Ehrenpflicht, durch ein näheres Eingehen auf den Inhalt des Buches die allgemeinere Kenntniß desselben nach Möglichkeit zu befördern.

Das Buch zerfällt in drei Theile. Ueber den ersten Theil können wir mit wenig Worten hinweggehen: er spricht von dem Weimar'schen Fürstenhause und von dem Einflusse seiner Mitglieder auf die Entwickelung deutscher Bildung und Kunst. Es wird dadurch gleichsam die Berechtigung Weimar's als Ort der Stiftung, sowie die seiner Fürsten als Protectoren derselben dargethan; es wird gewissermaaßen eine geschichtliche Garantie für den Bestand der Stiftung gegeben.

Im zweiten Theile des Buches lesen wir zunächst den bisherigen Verlauf der Idee einer Göthe-Stiftung. Es sei daraus in kurzen Worten mitgetheilt, was die Leser dieser Zeitschrift interessiren dürfte: Bei Gelegenheit des hundertjährigen Geburtstags Göthe's (am 28ten Aug. 1849) erließen 23 Männer in Berlin, (Cornelius, Diesterweg, Humboldt, Maßmann, Olfers, Rauch, Rötscher, Schelling, Varnhagen u. A.) einen Aufruf an die deutsche Nation zur Begründung einer Stiftung, die unter der Aegide des Namens Göthe den bereits oben ausgesprochenen Grundgedanken (Stärkung und Belebung der Kunst, Vermehrung ihres Einflusses auf den moralischen Fortschritt der deutschen Nation) verwirklichen sollte. Als Ort der Stiftung wurde natürlich Weimar bezeichnet, die ganze Nation zu Vorschlägen und Beiträgen aufgefordert, in Berlin ein Comité zur Prüfung der eingehenden Vorschläge

niedergesetzt, auf mehren deutschen Theatern Vorstellungen Göthe'scher Stücke gegeben, deren Ertrag der Stiftung zufloß. Drei Vorschläge gingen ein: Der erste Vorschlag des Generaldirektors der Museen Olfers in Berlin empfahl die Ausführung eines bereits von Rauch entworfenen plastischen Kunstwerks, Goethe und Schiller in einer Gruppe darstellend; der zweite Vorschlag des Seminardirectors Diesterweg in Berlin forderte in einem besonderen Schriftchen die Errichtung eines Seminars für weibliche Erziehung, eines Kindergartens nach den Grundsätzen Fröbels &c. Beide Vorschläge wurden verworfen als dem Grundgedanken der Stiftung *nicht* entsprechend. Annahme fand dagegen ein dritter Vorschlag des Professor Koch in Weimar (wahrscheinlich von Liszt selber ausgehend): alljährlich am Geburtstage Göthe's dem besten Werke der Poesie, Malerei, Sculptur und Musik einen Geldpreis zuzuerkennen. In diesem Projecte fand der Grundgedanke der Stiftung seine Berücksichtigung; das Comité aber erweiterte den angenommenen Vorschlag noch dahin, daß mit der Preisvertheilung die Erneuerung der Thüringischen Musikfeste verbunden werde, deren erstes bekanntlich 1829 in Halle unter Spontini stattgefunden. — Den übrigen Inhalt dieses zweiten Theiles übergehen wir, um bei dem des folgenden länger verweilen zu können.

Der dritte Theil des Buches enthält nun den ausführlichen „Entwurf" zur Begründung der Stiftung nach dem oben genannten Vorschlage. Die Hauptzüge dieses Entwurfes sind: Bei der alljährlichen Preisertheilung wird regelmäßig in den 4 bezeichneten Kunstgattungen (Poesie, Malerei, Sculptur und Musik) abgewechselt, so daß also eine jede dieser Gattungen in einer 4jährigen Frist einmal an die Reihe kommt. Die Direction der Stiftung führt ein Comité, bestehend aus einem Präsidenten und 24 Mitgliedern. Präsident ist stets ein Mitglied des großherzoglichen Hauses von Weimar, vorerst der gegenwärtige Erbgroßherzog, nach ihm ein anderer gewählter Prinz des Hauses; unter den Mitgliedern des Comités haben sich zu befinden: 5 der Unterzeichner jenes ersten Aufrufs an die deutsche Nation zur Begründung einer Göthe-Stiftung, 4 Weimaraner, von denen 2 vom Präsidenten ernannt werden, und 15 erwählte Notabilitäten aus anderen deutschen Städten. Dem Comité ist ein Secretär und ein Schatzmeister beigegeben, welche es sich selber erwählt. Die Mitglieder des dirigirenden Comités sind auf Lebenszeit gewählt und verlieren ihre Eigenschaft als solche nur, sobald sie ihr Amt niederlegen oder ihr Vaterland verlassen. Am 28sten August jeden Jahres finden die eigentlichen Festlichkeiten in Weimar statt; vom 15ten d. M. an halten die Comité-Mitglieder ihre Sitzungen. In diesen Sitzungen wird das Programm für die Festlichkeiten entworfen; es erfolgt die Wahl neuer Mitglieder: die hervorstechendsten Männer von bedeutenden Talenten und ehrenhaftem Character; die Kenntnißnahme von schriftlich eingegangenen Memoiren, Vorschlägen, Notizen u. dergl; die Besprechung von Vorschlägen der Mitglieder zur Vergrößerung, Verbesserung, Umgestaltungen der Stiftung; die Bestimmung des Concurs-Programms für das folgende Jahr; die Anfertigung einer Liste von verdienten und hervorragenden Künstlern, die dem Comité nicht angehören, zur Beurtheilung der eingehenden Kunstwerke aber eingeladen werden sollen u. s. w. Die Bestimmung der jedesmaligen Aufgabe der Preisbewerbung geschieht auf eine Art und Weise, daß das Genre nur im Allgemeinen festgestellt, der besondere Gegenstand aber den Künstler zu freier Wahl überlassen wird. Das dirigirende Comité schließt seine Sitzungen mit der Preisertheilung in öffentlicher Versammlung. Für die Entscheidung werden noch drei Künstler des betreffenden Specialfachs herbeigezogen, die dem Comité nicht angehören, und deren Stimmen ein bedeutendes Gewicht beigelegt ist; sie haben auch die Entscheidung des Comités schriftlich zu motiviren: diese Schrift bildet das Diplom des gekrönten Künstlers und wird in sechs der verbreitetsten Zeitungen Deutschlands zur allgemeinsten Oeffentlichkeit gebracht. Die gekrönten Kunstwerke sollen Eigenthum der Stiftung bleiben und aus ihnen ein Göthe-Museum gebildet werden: die Stiftung hat die Pflicht der Veröffentlichung, aber auch den Vortheil derselben. Natürlich darf unter dieser Bedingung der Preis nicht zu gering sein; es sind vier Summen festgestellt: 500, 1000, 2000 und 3000 Thaler, und selbst auf den Fall ist Bedacht genommen, daß der Werth des gekrönten Kunstwerks die Maximalsumme der Stiftung übersteigt. Ebenso darf aber auch der Künstler sein Werk zurücknehmen, sobald der vom Comité bestimmte Preis ihm zu gering dünkt. Die etwaigen Nebenpreise bestehen in Ehrenmedaillen und öffentlichen Erwähnungen: Geldpreise werden alljährlich nur *einer* vertheilt.

Der Verf. bestimmt hierauf näher, welche Gattungen von Literatur- und Kunstwerken zur Preisbewerbung zugelassen werden sollen. In der Literatur ist die epische, lyrische und dramatische Poesie, der Roman, die philosophische und ästhetische Kritik, wie überhaupt alle *Kunst*literatur zuläßig, das rein Wissenschaftliche und Systematische dagegen ausgeschlossen. In der Musik sind Orchestersymphonien, Symphonien mit Chören oder mit Declamation, Oratorien, Messen, Psalmen und alle in die höheren Gattungen einschlagenden Werke zuläßig. Die verschiedenen Fächer der Malerei, Literatur und Musik sollen bei dem Aus-

schreiben des Concurses vom dirigirenden Comité abwechselnd berücksichtigt werden. Dramen und Musikwerke werden zugleich auf der Bühne und bei dem mit der Festfeier verbundenen Musikfeste zur Aufführung gebracht, nicht sogleich, aber doch im nächsten Jahre. Die eingegangenen Kunstwerke in Malerei und Skulptur (Gypsmodelle mit den Zeichnungen) sollen während der Dauer der Festlichkeiten eine Ausstellung bilden.

Bei Gelegenheit der Musikfeste erinnert der Verf. an die Sängerfeste des Mittelalters und die altgriechischen Olympiaden. Die Aufführung gekrönter Musikwerke findet unter der Leitung des Componisten oder eines vom Comité zu ernennenden Kapellmeisters durch das Weimar'sche Orchester- und Theaterpersonal statt. Eben so wird der Director des Musikfestes vom Comité erwählt: dieser aber hat das Programm desselben zu entwerfen. Es ergeht eine Aufforderung zur Theilnahme an alle musikalischen Kräfte Thüringens; Gesangvereine und Liedertafeln werden eingeladen, auch Instrumentalisten zur Verstärkung der Orchesterkräfte Weimars. Der Director des Musikfestes erhält eine Geldentschädigung, freie Wohnung und Bedienung in Weimar.

Der Verf. spricht hier auch von einer späteren Erweiterung der Stiftung durch Specialstiftungen, vermittelst welcher auch die Baukunst, Kupferstecherei, Archäologie u. a. dergl. Künste und schöne Wissenschaften an dem Unternehmen betheiligt werden können; er erwähnt ferner, wie sich für Stadtgemeinden, Theaterinstitute, Vereine u. s. w. die Möglichkeit finden werde, durch Capitalbetheiligung sich besondere Rechte an der Stiftung zu erwerben, besondere Kunstzweige einzureihen, z. B. Declamation, Gesang; — schon im vorigen Theile des Buches aber sprach er die Erwartung aus, durch Stiftungen dieser und ähnlicher Art Einfluß auf Bildung und Kunst überhaupt geübt zu sehen.

Der mit großer Umsicht angelegte und in allen seinen Einzelnheiten reiflich erwogene Plan erfordert ein Capital von mindestens 60,000, höchstens 100 000 Thalern. Dieses Capital wird durch eine allgemeine Subscription unter den Auspicien des Erbgroßherzogs von Weimar aufgebracht: dieselbe beginnt mit der Veröffentlichung des Planes der Göthe-Stiftung in den wichtigsten deutschen und ausländischen Zeitungen und wird geschlossen, sobald die Ziffer 100,000 Thlr. erreicht ist. Alljährlich erfolgt eine Rechnungsablage über den Kassenbestand der Stiftung und eine Veröffentlichung der Namen der Steuernden. Eine Marmortafel mit den Namen und Gaben aller Subscribenten in goldner Schrift wird später in dem Local der Stiftung aufgestellt. Die Ausgaben der Stiftung werden sich vorläufig auf jährlich 3000 Thlr. belaufen, nämlich: 1000 Thlr. der jährliche Preis, 800 Thlr. Reisekosten an fünf auswärtige Comitémitglieder und drei dem Comité zur Entscheidung beigeordnete Fachmänner, 500 Thlr. dem Secretär, 300 Thlr. dem Schatzmeister und 400 Thlr. Verwaltungskosten u. s. w. Wird blos der Preis von 500 Thlr. zuerkannt, so vermehrt der Rest von andern 500 Thlr. das Capital der Stiftung; werden dagegen Preise von 2000 und 3000 Thlr. zuerkannt, so wird der regierende Großherzog von Sachsen-Weimar geruhen, die fehlenden 1000 und 2000 Thlr. so lange zuzuschießen, bis das Capital der Stiftung auf seine Maximalsumme gestiegen ist, was man in spätestens 10 Jahren erwarten darf. Die späteren Revenüen der Stiftung aus der Veröffentlichung der gekrönten Dicht- und Musikwerke sollen nach und nach zu einem Capital angesammelt werden, das zur Verschönerung und zum größeren Luxus in der Ausstattung dieser Ausgaben verwendet wird: auf solche Weise dürfte sogar der Buchhandel einen Nutzen aus der Stiftung ziehen.

Wir glauben durch diese Mittheilungen der wesentlichsten Punkte aus dem Entwurfe Liszt's einer Verpflichtung nachgekommen zu sein, die uns dem musikalischen Theile der deutschen Kunstwelt gegenüber ohne allen Zweifel auferliegt. Wir knüpfen daran nur noch wenige eigene Bemerkungen. Sobald das Unternehmen nur erst glücklich in Gang gebracht sein wird, dürfte die Sache am besten für sich selber sprechen. In Bezug auf den Entwurf sind wir in einem wesentlichen Punkte abweichender Meinung. Es betrifft diese Abweichung das Verhältniß, in das der Verf. die bildende Kunst zu den Künsten des Wortes und des Tones gebracht hat. Wir würden nämlich einen 6jährigen Turnus vorgeschlagen haben, innerhalb dessen Musik und Dichtkunst zweimal, Malerei und Bildhauerkunst aber nur einmal concurriren, z. B. a) Dichtkunst, b) Musik, c) Malerei, d) Dichtkunst, e) Musik, f) Bildhauerei. Die Gründe für einen solchen Vorschlag ergeben sich von selbst aus dem verschiedenen Einflusse der verschiedenen Kunstarten auf das wirkliche Leben, und hier kann es keinem Zweifel unterliegen, daß Poesie und Musik einen weit bedeutenderen Einfluß auf dieses Leben auszuüben vermögen und auch wirklich ausüben, als die gesammte bildende Kunst. Im Augenblicke wird allerdings in den verschiedenen Gebieten der bildenden Kunst verhältnißmäßig Bedeutenderes in größerer Fülle geleistet, als z. B. im Drama, in der Oper, im Roman, diesen einflußreichsten Gebieten der Dicht- und Tonkunst; diese Rücksicht darf jedoch erst in zweiter Reihe maaßgebend sein. Wir wenigstens stellen die höchst nöthige Aufmunterung und Unterstützung des schaffenden Künstlers in die zweite Reihe, in die erste dagegen den noch viel nothwendi-

geren heilsamen Einfluß seines Werkes auf das Leben. — Wird nun auch die rascheste und sicherste Begründung der „Göthe-Stiftung" die wahren Kunstwerke nicht in größerer Anzahl, als es bisher der Fall war, aus dem steinigten Boden der Gegenwart hervortreiben, so wird doch Eines sicherlich durch sie erreicht: daß nämlich dem lebenden Künstler, der wirklich Ausgezeichnetes leistet, ein einigermaaßen entsprechender Lohn für seine Leistungen gesichert ist. In Deutschland sah es bisher so gar trübselig in dieser Beziehung aus (man denke daran, was die Opern eines Mozart, Weber, Wagner ihren Schöpfern eingebracht), daß um dieses einzigen Erfolges willen wir der Unternehmung das beste Gedeihen wünschen müssen.

T. U.

Einige Worte über Richard Wagner.

Von

Fr. Brendel.

Durch die Ausarbeitung eines größeren Werkes über Musik, welches demnächst im Druck erscheinen wird, in letzter Zeit ausschließlich in Anspruch genommen, war ich verhindert, wie ich gern gethan hätte, über mehrere neuerdings in dies. Bl. angeregte wichtige Punkte meine Ansicht ebenfalls auszusprechen. Ein Bericht von Adolf Stahr in der „Nationalzeitung" über R. Wagner's „Lohengrin" nach der 5ten Vorstellung dieser Oper in Weimar, den ich nachstehend mittheile, giebt mir Veranlassung, wenn auch nur im Vorübergehen, dieß zunächst in Bezug auf den genannten Tonsetzer zu thun. Es ist neuerdings von W. in dies. Bl. viel die Rede gewesen, es sind zum Theil widersprechende Urtheile laut geworden; von der einen Seite sahen wir seine Richtung mit Begeisterung vertreten, während von anderer, wenn auch nur beiläufig, der heftigste Tadel ausgesprochen wurde. Derartige Widersprüche fallen vielleicht Manchem auf. Leser, welche mit dem Standpunkt und der Richtung dies. Bl. vertraut sind, wissen dagegen, daß ich entschieden für möglichste Freiheit der Meinungsäußerung bin. Diese Freiheit kann in einem, eine bestimmte Richtung verfolgenden Kunstblatt nicht so weit gehen, daß gänzlich Unberechtigtes, von veralteten Standpunkten Ausgehendes oder ungewaschenes Zeug zum Vorschein kommen darf. Wohl aber muß es in ihrer Richtung tüchtigen Männern gestattet sein, die Consequenzen ihres Standpunktes offen auszusprechen, wenn auch dadurch die entgegengesetzten Ansichten zu Tage kommen. In diesem Sinn ist es zu nehmen, wenn z. B. mein geehrter Freund und Mitarbeiter Dr. Krüger von Wagner's Opern als von „tollem Zeuge" spricht, während meine eigene Ansicht himmelweit von dieser verschieden ist. Ich begreife jene kleinliche Engherzigkeit nicht, welche vor einem entschieden ausgesprochenen Wort erschrickt, ich bedauere jene Aengstlichkeit, welche bei einem polemischen Artikel sogleich außer Fassung geräth. „Die meisten Menschen wissen nicht, in welch' unzugänglicher Burg derjenige wohnt, dem es nur um die Sache zu thun ist," sagt Göthe, und in diesem Sinne meine ich, daß derjenige, der sich bewußt ist, etwas Wahres und Berechtigtes zu vertreten, auch eine Anfeindung muß ertragen können. Dies beiläufig.

Ich bezeichne kurz meine frühere Stellung zu den Wagner'schen Productionen, um hieran die Mittheilung meiner jetzt veränderten Ansicht anzuschließen. Ich lernte Wagner's Rienzi durch die Aufführung in Dresden kennen. Das Werk interessirte mich lebhaft, und stieß mich zugleich ab; in allgemein künstlerischer Hinsicht hielt ich es für vorzüglich, in musikalischer Beziehung war ich weniger befriedigt. Es war zunächst die Wahl dieses prachtvollen Stoffes, es war die aufrichtige Begeisterung W.'s dafür so wohl in der Dichtung, wie in der Musik, welche gewinnen mußte. Die Oper enthielt wirklich in Dichtung und Musik Momente, wobei einem das Herz aufging. Die Abwesenheit in der Gegenwart Tonsetzern und Publikum zur zweiten Natur gewordenen Opernunsinns, dies, daß ein Mensch der Neuzeit wirklich mit Theilnahme diesen Vorgängen folgen konnte, daß substantielle Interessen geboten wurden, nicht Tand und Albernheiten, wie gewöhnlich, mußte in Wahrheit begeistern. Neben dieser Frische und Gesundheit erschien mir die Oper aber wesentlich unter Pariser Einflüssen entstanden, ich fand keinen bestimmt ausgeprägten Styl, keine Richtung, keine konsequente Gesinnung, ich glaubte sogar Meyerbeer'sche Wege zu entdecken, ein derartiges, ganz äußerliches Effectstreben, und ich wußte mir so den Widerspruch zwischen Innerem und Aeußerem, zwischen gesundem Leben im innersten Kerne des Werks, und Ungesundheit in seiner Erscheinung nicht zu erklären. Ich war nur im Stande, in einem Zuge einige Acte anzuhören, es litt mich nicht länger bei der Darstellung und die Folge war, daß ich W. wohl für einen geistreichen, auch musikalisch begabten Mann hielt, von ihm aber eine reinigende und veredelnde Einwirkung auf unsere Opernzustände nicht erwartete. Ein anderes Werk von ihm, welches ich um dieselbe Zeit kennen lernte, bestärkte mich in dieser Ansicht, und so folgte ich seiner Entwicklung nicht weiter, und wurde erst wieder aufmerksam, als die beiden, in dies. Bl. ausführlich besprochenen Bücher erschienen. **So ist es Vielen ergangen, so geht es Vielen**

noch jetzt, und auch Dr. Krüger bekennt in einem noch ungedruckten, in meinen Händen befindlichen Aufsatz, daß er nur Rienzi und den fliegenden Holländer kenne. Dies ist entscheidend; man beurtheilt W. nach den früheren Leistungen und weiß nicht, daß er später ein ganz Anderer geworden ist. Namentlich dieses Umstandes wegen ergreife ich hier das Wort. Auch viele derjenigen, welche ein ernsteres Interesse an der Tonkunst nehmen, kennen zur Zeit W.'s „Tannhäuser" nicht, und haben doch ihr Urtheil über ihn abgeschlossen. Der Clavierauszug des „Lohengrin" wird demnächst erscheinen. Um so mehr ist es an der Zeit der Bekanntschaft mit diesem Werk die des so eben genannten früheren vorausgehen zu lassen. —

Ueber W.'s theoretische, neuerdings uns bekannt gewordene Ansichten werde ich bei anderer Gelegenheit noch ausführlicher sprechen, ich bemerke hier nur so viel, daß denselben eine ganz andere Bedeutung inne wohnt, als von Vielen, namentlich von Musikern zur Zeit anerkannt wird. Mag es sein, daß Manches sehr extrem erscheint, — ich stimme in der That in mehreren Sätzen nicht überein, — mag es sein, daß für Diesen und Jenen verletzende Elemente darin vorhanden sind, — Vieles aber, glaube ich, fällt nur der Darstellung zur Last, bei weitem weniger der wirklichen Ansicht W.'s, — so sind doch auch so viel große, neue, wahrhaft geniale Anschauungen darin, daß man gern bei der reichen Ausbeute, welche namentlich das „Kunstwerk der Zukunft" gewährt, das, wodurch man sich weniger angesprochen fühlt, übersieht. Genug: diese Werke waren für mich die Veranlassung, mich sogleich mit der Oper „Tannhäuser" bekannt zu machen. Ich kann nur nach dem Clavierauszug urtheilen, aber schon dieser gewährte mir die Ueberzeugung, daß wir es hier mit der bedeutendsten Opernschöpfung der letzten Decennien, ja mit einem Werke zu thun haben, welches sich würdig den größten Leistungen aller Zeiten anschließt. Ich habe schon früher wiederholt in dies. Bl. ausgesprochen, daß auf dem bisherigen Wege der Operncomposition nichts mehr zu erlangen ist, ich habe gesagt, daß man mit der Vergangenheit brechen müsse und sich der Zukunft zuwenden, wenn überhaupt die Oper eine Zukunft haben solle. Dies ist in W.'s Tannhäuser, und noch entschiedener, wie berichtet wird, im Lohengrin geschehen. W. hat den neuen Standpunkt errungen, von welchem aus die Oper einzig und allein noch eine Zukunft haben kann. Alle Zöpfe der alten Opernform sind abgeschnitten, die unwürdige Herrschaft der Sänger und Sängerinnen, diese Thorheiten, welche die Oper immer zum Concertsaal machen, sind beseitigt, ein echtes, dramatisches Leben bewegt das Ganze. Hierzu kommt die innige Einheit von Dichtung und Musik, das Echte, Gesunde, durchaus Wahrhafte und Gediegene des Inhalts. Aber nicht blos diese mehr kritischen Verdienste, diese Resultate des Verstandes besitzt W., sein Werk ist zugleich Zeugniß von einer so bedeutenden musikalischen Schöpferkraft, daß ich mich keinen Augenblick besinne, wenn ich ausspreche, W. habe das Größte in der Gegenwart auf dem Gebiet der Oper geleistet. R. Schumann in seiner Genoveva hat neuerdings denselben Weg betreten, er ist im Ganzen von denselben Anschauungen ausgegangen; W. aber hat zur Zeit auf dem Gebiet der Oper ein glücklicheres Gelingen vor ihm voraus.

Wunderbar wäre es, wie ein solches Werk schon seit einer Reihe von Jahren existiren konnte, ohne allgemein gekannt zu sein, wäre uns nicht die Erbärmlichkeit unserer Opernzustände sattsam bekannt. Auf dem Boden, wo der Unsinn und die Albernheit die kräftigste Nahrung finden, kann die höhere Kunst nicht zugleich gedeihen. Hierzu kommt die Macht des Vorurtheils, die Macht eingewurzelter Vorstellungen; man ist innerlich so sehr mit der bisherigen Operneinrichtung verwachsen, man hält diese zahllosen Mängel so sehr für das Wesen der Sache, daß man die neue Welt, welche in W.'s Werken sich vor unseren Blicken öffnet, gar nicht erkennt.

Ich lasse jetzt den schon im Eingang erwähnten Bericht von A. Stahr folgen:

„W.'s Lohengrin ist eine Schöpfung, in welcher das dramatische Gedicht der musikalischen Composition ebenbürtig ist. Verlassen, wie es die Oper ist von den Dichtern der Gegenwart, ist dem Schöpfer des Lohengrin und des Tannhäuser nichts Anderes übrig geblieben, als die beiden bisher getrennten Rollen des Dichters und des Componisten selbst zu übernehmen. Und so soll es sein. Die Zeichnung gehört so gut zum Malen wie die Farbe. Die Trennung, wie sie bisher bestanden, wird darum noch nicht aufhören. Es ist überall dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Aber das hat diese Trennung denn doch bewiesen, daß eine specifisch musikalische Begabung leider die Möglichkeit nicht ausschloß, daß ein so Begabter ohne alle Einsicht in das Wesen des Drama, ja ohne alles Gefühl für das Wesen des Poetischen, d. h. des menschlich Wahren und Schönen sein kann. — Der „Text" des Lohengrin ist wirklich ein Gedicht, ein Drama, ein poetisch einheitliches „Kunstgewebe", das auch, ganz abgesehen von der musikalischen Bearbeitung und Ausstattung, auf den Rang eines selbstständigen Kunstwerks Anspruch machen darf. Darum verlohnt es sich, davon mit Ernst zu reden, während ein Eingehen auf die Strumpfwirkerei ordinärer moderner Operntexte wie „Robert der Teufel" u. Comp. eine Thorheit wäre. — Die Aufführung des Lohen-

grin hat mir den größten Eindruck gemacht, den ich noch je in meinem Leben durch eine musikalisch-dramatische Dichtung empfangen habe (ich hatte bisher noch kein Werk Wagner's gehört): sie war für mich ein Ereigniß. Und so ergreifend und erschütternd, so ganz aus einem Gusse war die Einwirkung, welche ich empfand, daß ich seit langer Zeit zum ersten Male mich ganz und voll einem Kunstganzen hingegeben fühlte, ohne auch nur einen Augenblick von kritischer Regung ergriffen zu werden. Ein längst Ersehntes schien mir hier erreicht; die würdigste Verbindung zwischen zweien Künsten, die harmonische Ehe der Kunst des redenden Gedankens mit der Kunst der tönenden Empfindung vollzogen. Und eine Ahnung, daß hier mit dieser Schöpfung der neuen Zeit der erste Schritt gethan sei zur freien Erneuerung des althellenischen musikalisch-dramatischen Kunstwerks, erfüllte mein Herz mit einem Entzücken, dessen Aufregung ich kaum zu bemeistern vermochte. W. hat mit diesem musikalischen Drama einen Lichtblitz gerade in diejenige Region unserer Kunst geworfen, über welche die Nacht am sternenlosesten niederhing, in das Unwesen der Oper, in welcher die Schmarotzerpflanzen eines meist von Vernunft und Verstand verlassenen sogenannten „Textes" und einer dem Begriffe der Schönheit wie der Sittlichkeit hohnsprechenden Tanzkunst den üppigsten Sumpfboden fanden. Seine Schöpfung erschien mir wesentlich als eine praktische Kritik, als eine thatsächliche Polemik, eine schöpferische Negation. Wie werden einige unbedeutende Mängel derselben aufgewogen, vor Allem durch die wundervolle Harmonie der Dichtung mit der Musik, durch jene Tiefe, Wahrheit und Schönheit des geistigen Gehalts, der denn doch am Ende allein im Stande ist, ein gebildetes Interesse nachhaltig zu fesseln, während eine Albernheit, noch so meisterhaft componirt und noch so virtuosistisch gesungen, einen gesunden Sinn mit Widerwillen erfüllt. Die Musik ist der Leib, das Wort die Seele des musikalischen Dramas. Eine Schönheit ohne Geist und Seele kann uns wenigstens, wenn sie schweigt, durch ihre Formen erfreuen, oder dem Künstler als Modell dienen. Aber der Zauber hört auf, sobald sie zu sprechen beginnt. Die moderne Oper ist in der Regel eine solche geistlose Schönheit, nur daß wir ihr nicht, wie der Künstler seinem Modell, nöthigenfalls den Geist verleihen können, den sie nicht hat, weil sie in Einem fort ihrer Geistverlassenheit Worte giebt. Denn auf die meisten modernen Opern paßte Voltaire's spottendes Wort: „Was zu unsinnig ist, um gesprochen zu werden, das singt man!" — Hier aber bei der Aufführung des Lohengrin sah ich zum ersten Male die Zuhörer nicht blos von der seiltänzerischen Virtuosität des bis an die äußersten Grenzen des Möglichen ausgedehnten und ausgerenkten Kunstgesanges, sondern auch von einfachen Empfindungen, Gedanken, Motiven und Situationen bewegt und ergriffen. Es war ein dorisch männlicher Geist, der hier die Gemüther der Menschen zur Theilnahme bewegte, und wo die Weiche des Gefühls an seine Stelle trat, hatte man sich ihrer wenigstens nicht zu schämen, weil sie ächt poetisch und menschlich motivirt erschien."

Das musikalische Frankfurt.

Frankfurt, das eigentlich blos eine Stadt dritten Ranges genannt werden kann, ist in vieler Hinsicht durch die Eigenthümlichkeit seiner Verfassung, als Staat und Stadt, durch seine Lage im Kreise von einer Menge kleinerer Städte, deren Vereinigungspunkt es bildet, wie durch seine geschichtliche und politische Lage und Bedeutung als Stadt ersten Ranges betrachtet worden. Dieser Satz gilt ebenfalls in musikalischer Hinsicht, indem von frühester Zeit an wohl alle Zweige der Tonkunst in der alten Kaiserstadt Anerkennung, ja vielfache Ausbildung fanden, indem jede Erscheinung, welche irgend auftauchte, auch in Frankfurt die ihr zustehende Bühne und gemeiniglich auch ein billiges Urtheil fand.

Wenn die große Zahl Frankfurter Bürger auch noch so philisterhaft ist, sich noch so versteinerten oder verpapierten Herzens zeigt, als die neuesten Zeiten dieselben abgeschildert haben, hat es doch zu jeder Zeit Männer gegeben, welche der Wissenschaft, welche der Kunst lebten, welche für dieselbe fürstliche Opfer brachten. Wir erinnern hier blos an Das, was Senkenberg für die Wissenschaften, was Städel für die zeichnenden Künste gethan, gedenken blos der beiden Stiftungen, welche sich mit den großartigsten vergleichen können, welche je von schlichten Bürgern in's Leben gerufen wurden. Auch für die Musik ist in Frankfurt etwas Derartiges geschehen, ist in neuerer Zeit die Mozartstiftung entstanden, eine Stiftung, welche den glänzenden Namen nur deswegen führt, weil sie aus den Beiträgen entstanden, welche für ein Denkmal Mozart's gezeichnet waren, deren Früchte jetzt dazu verwandt werden, jungen mittellosen Tonkünstlern die Quellen ihrer Ausbildung zu erschließen. — Es ist zu bedauern, daß bis jetzt noch kein Frankfurter Kunstgönner die Anstalt beachtet und bedacht hat, durch welche die Tonkunst am ausgebreitesten, am eindringlichsten zu wirken vermag, die Bühne. Es ist, als ob auch in Deutschland noch vielfach das Vorurtheil finsterer Jahrhunderte fortwirke, in den lebendigen Geschlechtern fortspuke. Lei-

der ist auch in Frankfurt die Schaubühne, das Singspiel wie das Schauspiel, einem Bühnenübernehmer überlassen, der diese Anstalt eben als seinen Erwerbszweig ausbeutet, ohne sich um die höheren sittlichen wie künstlerischen Rücksichten zu kümmern, welche bei Verwaltung der Bühne beobachtet werden sollten. So ist denn diese Schule der Sittlichkeit, der Bildung, des guten Geschmackes bis dahin sehr im Argen liegen geblieben, im Allgemeinen hier ohne tiefere Bedeutung, ohne besondere Einwirkung für die Kunst, ja man kann sagen, daß bisher das Publikum wohl mehr bildend auf die Bühne, als diese auf das Volk zurück gewirkt hat. Vielleicht wird mit der Zeit, wie dieses jüngst in Straßburg geschehen, ein zweiter Städel für die Tonkunst, für die Bühne erstehen, und derselben hinreichende Mittel zu selbstständigem Fortleben gewähren, daß sie nicht mehr Speculationsmittel eines Einzelnen zu sein braucht. Was das Repertoir unserer Oper betrifft, ist es eben nach dem Verlangen der Hörerschaft sehr mannichfaltig gewesen, wohl so mannichfaltig, als die Kräfte der Ausführer ihm zu sein erlaubten. Die gute alte französische Schule, Gretry, Dalayrac und Mehül, mit der neueren verwilderten, wozu wir Meyerbeer rechnen, die mittlere und neuere deutsche, wie die neue italienische Schule, wechselten in bunter Reihe, so daß nur die ältere deutsche Schule, Dittersdorf, Hiller und Zeitgenossen, die ältere italienische, Cimarosa, Paer, Salieri u. s. w., vermißt wurden. Das französische Sprichwort: tous les genres sont bons, excepté le genre ennuyeux, mag hierauf ziemlich passen. Am meisten Mühe und Aufwand hat die Direction eben auf die Meyerbeer'schen „Widertäufer" verwandt, und gewiß ist der große Erfolg, den dieses Singspiel hier erlebt hat, weniger dem Gesange und den Sängern zuzuschreiben, als dem mannichfachen Schmucke der Bühne, dem Wechsel der Decorationen, den Schlittschuhläufern, die sich auf dem See bei Münster tummelten (?), den Ponnys des Banquiers Bethmann, welche hier den Hauptglanz des Singspieles bildeten. Man könnte sagen: wie es Auber gelungen, eine Stumme in die Welt des Gesanges einzuführen, so sei es Meyerbeer aufbehalten gewesen, die Rosse in's Opernpersonal hinein zu schmuggeln.

Was die Sänger betrifft, von denen die tüchtigsten nach und nach sich nach anderen Engagements umsehen, da sie von der mäkelnden Direction gar zu handgreiflich ausgebeutet werden, aus denen jetzt auch der reichbegabte Tenor Chrudimsky ausscheidet, so ist darüber anderweitig schon genug berichtet worden, wir wollen hier nur noch einige Zeilen über die Tonbühne nachtragen, welche in Frankfurt selber wie in Frankfurter Blättern mit pomphaften Lobhudeleien gern als Musterbühne dargestellt und geschätzt zu werden pflegt. Es läßt sich freilich nicht leugnen, daß unter der Zahl der Mitglieder sich ganz tüchtige Künstler befinden, aber doch in nicht so überwiegender Menge, daß sie, die Tonbühne, selbst die minder bedeutender Rheinstädte überwöge. Wenn die Tonbühne von Frankfurt auch außerhalb einen guten Ruf erhalten hat, so verdankt sie dieses vorzüglich ihrem früheren Leiter, dem verstorbenen Concertmeister Guhr. Guhr hatte als Mensch seine Schwächen, seine Fehler, hatte selbst als Künstler seine schwachen Seiten, aber trotz Allem war er ein tüchtiger Kapellmeister. Er kannte die zu Gebot stehenden Kräfte genau, er hatte jeden Künstler vollkommen inne, selbst von seiner nicht-künstlerischen Seite, und vermochte daher auch mit ihm zu leisten, was ein Anderer so leicht nicht zu unternehmen wagen durfte. Nach Guhr übernahm Schindelmeisser die Leitung der Bühne. Wenn diesem Manne auch die früher an Guhr gerühmte Kenntniß abging, die Bewältigung der Massen schwerer fiel, so stand er auf der anderen Seite durch höhere sittliche Würde, durch einen wahrhaft künstlerischen Ernst, durch ein überwiegendes höheres Streben über seinem Vorgänger. Leider wurde dieser Künstler von der Leitung des Theaters und unserer Bühne gerade in der Zeit entfernt, als sein Wirken recht begann, als er die gebotenen Kräfte kennen gelernt, als die Mitwirkenden ihn verstehen gelernt hatten, wurde der musikalischen Bühne in der Person des, durch den „Prinz Eugen" bekannt gewordenen Tonsetzer Gustav Schmidt eine neue Spitze gegeben. Kurz vor seinem Ausscheiden war Schindelmeisser auch als Tonsetzer aufgetreten, hatte ein Singspiel zur Aufführung gebracht, das wenigstens den ehrenvollen Beifall der gebildeten Hörerschaft erhielt, hatte er einige Stücke für die Tonbühne allein geschrieben, unter welchen besonders eine Ouvertüre mit dem rauschendsten Beifalle ausgezeichnet wurde. Die Liebenswürdigkeit Schindelmeisser's als Mensch wie als Künstler, die Unbilligkeit, die ihm hier von Seiten der Theaterdirection widerfahren, die allenthalben einen bedeutenden Grad der Entrüstung hervorgerufen, war Schuld, daß der neue Director, der doch an allen Ränken keine Schuld hatte, von dem größeren Theile des Publikums mit Kälte, von einem großen mit offenem Hohn aufgenommen wurde. Die Zeit hat jedoch auch hier der klareren und billigeren Ansicht Eingang und Geltung verschafft. — Unter den Meistern, welche am meisten Einfluß auf die musikalischen Kräfte üben, steht jetzt nach Guhr's Hintritt, nach Schindelmeisser's Entfernung, wohl Musikdir. Messer obenan. Er ist in neuester Zeit mehrfach als Tonsetzer aufgetreten,

hat dem Publikum eine Reihe ganz hübscher und kunstgerechter Lieder und Gesangstücke vorgeführt, welche, wenn sie auch keinen außerordentlichen, keinen neuen musikalischen Charakter kundgeben, doch von einem correcten gebildeten Geiste zeugen. Ungleich wichtiger ist aber Messer durch seine Kenntniß des musikalischen Stoffes, durch die Richtung seines Geschmackes, dem er fast durchgehends Bahn zu brechen weiß, obgleich er nicht gerade die Liebe und Anhänglichkeit aller Künstler besitzt, obschon ihm von einigen Seiten Einseitigkeit und Selbstüberschätzung vorgeworfen werden. Messer lenkt den, wenn wir nicht irren, durch Schelble gegründeten, durch Guhr kräftig fortgeführten Cäcilienverein, lenkt mit ihm die städtischen großen Winterconcerte und den Philharmonischen Verein, die Liebhaberconcerte. Die Aufführungen sind auch in diesen Instituten im Ganzen genau und die Gegenstände ziemlich gewählt. Auffallend ist es, daß in einer so großen Stadt sich so wenig Solosänger finden, daß die meisten Solopartien hier fast immer von Gliedern der Bühne vorgetragen werden müssen. Eine eigenthümliche Erscheinung bei den Concerten des Museums ist die, daß wissenschaftliche oder auch Vorträge anderer Art mit den musikalischen Aufführungen verbunden werden. Gewiß zum Schaden der Tonkunst und der Wissenschaft, wie zur Langeweile eines großen Theiles der Hörerschaft. Die Tonkunst hat an sich so viele Seiten, hat vom Ernsten bis zum äußerst Heiteren so viel Abstufungen, daß sie zur Erfrischung keines anderen Mittels bedarf. Das Mittel zwischen Musik und jedem anderen Vortrage ist zu fremdartig, zu grell. Nach einem schönen Tonwerke will der Vortrag nicht mehr munden, ist die Wissenschaft steif und trocken, so daß man viel gescheidter thun würde, dem Einen wie dem Anderen eine passende Stunde, den gehörigen Raum zu eröffnen, d. h. wenn das Eine wie das Andere etwas mehr sein soll als leere Wichtigmacherei, als Blendwerk. Am natürlichsten würde es uns erscheinen, wenn in einem Concerte Vorträge über Geschichte und Wesen der Tonkunst gehalten würden, aber auch diese Vorträge dürften durch historische Tonstücke unterbrochen viel eher einen anderen Kreis, einen anderen Zeitraum füllen, um das Concert, das doch trotz des Mannichfaltigen künstlerisch ein Ganzes sein soll, nicht matt zu unterbrechen, nicht wirkungslos zu machen. Möge der Vorstand diese Bedenken erwägen, und das Chaos trennen und sichten.

Was die Tonbühne hier im Concertsaale wie im Theater betrifft, so wäre noch der Umstand zu bemerken, daß das Stimmen nicht nur etwas zu öffentlich und zu zerstreut getrieben wird, sondern daß man während dessen sogar sich die marktschreierischesten Freiheiten erlaubt, daß Jeder sich dabei der Musterkarte seiner geläufigsten Griffe, Lippen- und Fingerfertigkeiten entledigt. Jeder, welcher die Meisterwerke hören will, welche diese Herren zur Aufführung bringen sollen, muß sich den musikalischen Gallimathias gefallen lassen, mit welchem sie ihn beim Eingange eine Zeit lang martern.

Unter den Orchesterspielern treten besonders hervor Wolf als Geiger durch sein perlendes reines Spiel, das freilich zuweilen gar sehr manierirt sein kann. Aus diesem Grunde ist denn auch wohl die Quartettpartie, welche Wolf alljährlich ins Leben ruft, wie glänzend sie immer ausfallen mag, weniger organisch zu nennen, als andere derartige Institute, in welchen minder fertige Künstler wirken mögen. Weniger glänzend, aber gediegener im Spiele tritt als Geiger B. Mohr auf, der sich besonders im verwichenen Winter durch den Vortrag des großen Beethoven'schen Geigenconcertes auszeichnete. Derselbe Künstler behandelt die Flöte eben so ausgezeichnet wie die Geige, würde überall als Künstler auch hierin eine ehrenvolle Auszeichnung erringen. Ein anderer Geiger ist der, im Aeußern an Cervantes erinnernde, interessante, wenn auch in jeder Hinsicht zu sehr zur Manier gewordene Meister Eliason. Tüchtige Orchesterglieder sind ferner noch der Violoncellist Stipfel, der Baßgeiger Sachar, der Clarinettist Mehner, der Pauker Gollmick. — Als Musikfreund dürfen wir den, aus Elberfeld stammenden Kaufmann Bockmühl nicht übersehen, einen Mann, der in lebendigem, geschmackvollem und fertigem Spiele (Violoncello) manchen Künstler vom Fache übertrifft; der zuweilen in Concerten als Solist aufzutreten pflegt, Künstler gerne bei sich sieht und ihnen eine Aufmerksamkeit, eine Theilnahme schenkt, welche in dem reichen Frankfurt sonstwo sehr selten gefunden werden mögen.

Von Clavierkünstlern beherbergt Frankfurt Alois Schmitt, einen Meister von bedeutendem Rufe, obgleich derselbe jetzt auf seinen Lorbeern zu ruhen scheint. In früheren Jahren versuchte dieser Tonsetzer auch als Singspielsetzer aufzutreten; aber ohne daß seine, gewiß durchdachten Werke, irgend in der Hörerschaft einen tieferen, lebendigeren Eindruck gemacht hätten. Augenscheinlich fehlt dem sonst tüchtigen Meister der lebendige, frische und natürliche Fluß der Melodie, der characteristischen sachgemäßen Melodie, welche die Handlung begleiten, tragen und hervorheben muß, welche sich durch keine contrapunktischen, durch keine combinatorischen Künste, die in der Symphonie oben anstehen und vorwalten, ersetzen läßt.

Vielleicht gilt dasselbe von einem andern, eben so würdigen Meister, von Reeb, der ebenfalls mehrere Singspiele auf hiesiger Bühne in Scene setzte, ohne

daß sie sich gehalten hätten. Dieser zuletzt genannte Meister leitet die Männerliedertafel, leitet mehre kleinere Musikgesellschaften und erwirbt sich dadurch täglich mehr Verdienste um die Kunst, während Hr. Cantor Just, dem älteren Liederkranze vorsteht, dem Männergesangvereine, der wohl in Hinsicht der Fülle des Gesangstoffes, wie der Genauigkeit und Kraft der Ausführung unter die Mustervereine gezählt werden dürfte. Unter den Künstlern, die gerade nicht an einer bestimmten Anstalt thätig sind, kann man jetzt wieder Schnyder von Wartensee, den Luzerner zählend, der sein Leben zwischen Schweiz und Deutschland theilt, sich jetzt wieder für längere Zeit in Frankfurt niedergelassen hat, dort dem Gange des musikalischen Lebens folgend, mit Rath den jüngeren Kräften an die Hand gehend, nach allen Seiten ermunternd lebt und wirkt. Wichtiger noch als dieser, ja, wichtiger als alle andere Tonsetzer in Frankfurt, ist Wilhelm Speier, der Liedermeister. Von Jugend auf für den Handel erzogen nnd kaufmännische Geschäfte treibend, hat dieser Tonfreund in seinen Mußestunden nach obwaltenden äußeren Gelegenheiten und Anforderungen, oder nach innerer Stimmung, eine sehr bedeutende Reihe von tüchtigen Werken, Liedern und Gesängen geschaffen, welche jedem Meister vom Fache Ehre machen würden, welche sich alle über das erheben, was man gewöhnlich mit dem Namen Dilettantismus zu bezeichnen pflegt. Glücklich ist dieser Meister im tiefgefühlten Zarten, aber bei Weitem am tüchtigsten in kräftiger, kerniger Laune, die immer von Scherze aufsprudelt und schäumt, immer einen ernsten Gehalt in sich schließt.

Was die Künstler im Allgemeinen betrifft, so ist zu bedauern, daß die Söhne der Harmonie in Frankfurt eben unter sich durchaus nicht harmoniren wollen. Neid, Eifersucht und Mißgunst, oder schale Gleichgültigkeit vereinzelt sie ganz, oder theilt sie doch in kleine Cliquen, die dem wahren Kunstleben sehr hinderlich sind, welche selbst dem Künstlerleben wenig heitere Seiten lassen. Ob der Umstand dazu beiträgt, daß die meisten Künstler keine Frankfurter, sondern aus der Ferne angewandert sind, Männer, die durch ihre Erziehung und Bildung nicht schon befreundet wurden, sich landsmannschaftlich gegenüber stehen, lassen wir eben hingestellt sein. Zu wünschen wäre, daß bald ein Meister von solchem Einflusse unter ihnen aufträte, der den Mittelpunkt bilden, die achtbaren Kräfte so genossenschaftlich, als künstlerisch zu einigen unternehmen könnte.

Zu wünschen wäre demnach auch: daß unter den vielen Frankfurter Familien, welche, wie man zu sagen pflegt, ein Haus machen, eine oder die andere sich zu einem musikalischen Hause umgestalten wollte, zu einem Hause, das die Kunst wie die Künstler bei sich heimisch zu machen strebte, wie wir dieses eben bei dem eingewanderten Hause Bockmühl erwähnten. Viel wird in Frankfurt freilich in manchen Häusern gesungen, viel wird Clavier geklimpert, aber in der überwiegenden Zahl ist dies reines Geklimper, das nicht der Kunst wegen getrieben wird, nur statt findet um eine kleinere Persönlichkeit bemerkbar zu machen, um eine sehr unbedeutende Eitelkeit zu befriedigen. Viel, viel Lärm, wenig Kunst! Möge es besser werden! D***

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Der ehemalige Tenorist Schmidt (früher in Leipzig, später in Dresden) hat sich in Lübeck als Gesangslehrer niedergelassen.

Musikfeste, Aufführungen. Am 9ten Mai gab Emanuel Klitzsch in Zwickau das dritte Vereinsconcert, in welchem außer mehrerem Anderen die dritte Scene aus C. Mangold's „Hermannsschlacht", eine Ouvertüre (zu Adolf Böttger's Tragödie von Agnes Bernauer) und eine Frühlingshymne für Solo, Chor (Männerstimmen) und Orchester seiner Composition zur Aufführung kamen.

Der schwäbische Sängerbund feierte am 9ten Juni in Heilbronn sein zweites Liederfest, an welchem 72 Vereine mit 1800 Sängern Theil nahmen. Die allgemeinen Gesänge in der Kirche wurden von J. Faißt geleitet. J. Kerner war auch anwesend, und brachte den Sängern einen poetischen Gruß. — Das Fest der norddeutschen Liedertafeln wurde an beiden Pfingsttagen in Hannover gefeiert. Wir erwarten darüber noch einen Bericht.

Todesfälle. Am 25ten Mai starb unser geschätzter Mitarbeiter Musikdirector Siebeck in Gera am Schlagfluß.

Leipzig. Am 16ten Juni starb der hiesige Violoncellist Nicolaus Tautmann, durch eine Kunstreise, welche er mit C. Schuberth in Petersburg nach dem Norden unternahm, auch auswärts bekannt, in der Irrenanstalt zu Colditz an einem Schlaganfall.

Vermischtes.

Dresden. Im Sommer dieses Jahres feiert die katholische Hofkirche zu Dresden ihr hundertjähriges Jubiläum. Den 6ten Juli werden die hierauf bezüglichen Kirchenfeierlichkeiten stattfinden, wobei zur Aufführung kommen soll: das berühmte Te Deum von Hasse und eine neue Messe in D-Dur von Reissiger.

Die „illustrirte Zeitung" vom 14ten Juni bringt einen Artikel über C. A. Mangold's „Gudrun", Biographie und Porträt des Componisten, auch eine Notenbeilage Horands Lied. —

Die HH. Kaufmann aus Dresden producirten kürzlich ihre Instrumente vor der Königin von England.

Das neue Conservatorium in Wien soll schon im Laufe des nächsten Monats ins Leben treten. Zur Wiederherstellung und Kräftigung des älteren bewilligte der Gemeinderath von Wien eine jährliche Unterstützung von 2000 Gulden.

Man hat die Faustsage endlich auch zu einem Ballet verarbeitet, worin F. Elßler in Wien Furore macht.

Für praktische Musiker.

Ueber Messinginstrumente mit Ventilen.

Von

J. Kühlmann,

Kammermusikus in Dresden.

(Fortsetzung.)

Ventilinstrumente des großen oder Opern-Orchesters.

I. Transponirende Instrumente.

A. Das Waldhorn mit drei Ventilen — Ventil- oder chromatisches Horn (Le Cor à pistons — Le Cor à Cylinder).

Unter den transponirenden Instrumenten nimmt das Waldhorn den ersten Platz ein, denn es hat die reichsten, mannichfaltigsten und schönsten Veränderungen und Effecte durch die Ventile erhalten, es lassen sich alle Töne der chromatischen Tonleiter frei und von schönster Gleichheit des Klanges anblasen. Außerdem: sind hieraus für den Bläser wie Componisten eigene Effecte entsprungen, auf die bisher fast nur die Virtuosen achteten, von denen die Componisten jedoch wenig oder gar keinen Gebrauch machten; und doch sind dieser Effecte nicht wenige und sehr mannichfaltige.

Es steht jetzt in der Willkühr des Bläsers, nicht allein jeden Ton, welcher sonst nur gestopft zu haben war, auch als natürlichen Ton mittelst der Ventile frei anzublasen, — sondern auch eben so umgekehrt jeden Ton, welcher auf dem einfachen Horn natürlich ist, nach Belieben als gestopften Ton zu blasen.

Ja eine ganz eigenthümliche, gleichsam magische Wirkung gewährt es, eine Melodie z. B. c e g erst in vollen kräftigen Naturtönen zu blasen, und sie dann wie ein Echo in lauter gestopften Tönen mit Gebrauch eines Ventiles pp nachhallen zu lassen.

Aber nicht blos diese, sondern alle Töne der Tonleiter kann man auf solche Art gebrauchen. Der Componist kann diese Stellen einen halben oder ganzen Ton höher schreiben, z. B. des f as oder d fis a und „mit der Hand" (gestopft) pp dazu setzen, oder noch besser die Noten genau so schreiben, wie es sich für das Waldhorn mit Ventilen gehört und die ganze Stelle pp Echo bezeichnen: jeder geübte Waldhornist wird bei der letzteren Bezeichnung den Componisten verstehen.

Berlioz in seinem großen Werke: „Die moderne Instrumentation" schlägt vor: „Der Componist braucht nur bei den Noten, die er nicht offen vorgetragen haben will, das Wort: Gestopft (Bouché), hinzuschreiben und durch die Ziffern $\frac{1}{3}$ oder $\frac{2}{3}$ anzuzeigen, um wie viel die Stürze geschlossen werden soll." Darnach würden die Noten bei der Bezeichnung $\frac{1}{3}$ um einen halben Ton, bei $\frac{2}{3}$ um einen ganzen Ton tiefer zu schreiben sein. Soll daher eine vorher in offnen Tönen geblasene (C-Dur) Tonleiter als Echo sehr weich und dumpf wieder erklingen, so müßte man sie nach Berlioz einen ganzen Ton tiefer gestopft (in B-Dur) schreiben, z. B.

Gestopft (bouché) — — — —

2/3 2/3 2/3 2/3 2/3 2/3 2/3 2/3

doch glaube ich, wird der Componist weit besser und von jedem Waldhornisten verstanden, wenn er die pp. gewünschte Stelle genau nach der gebräuchlichen Schreibart angiebt und mit pp Echo bezeichnet.

Ein kurzer Adagiosatz auf diese Art von vier Ventilhörnern vorgetragen, macht eine höchst effectvolle und reizende Wirkung; aber auch ein kurzes Adagio in lauter gestopften Tönen von einem Waldhorn vorgetragen, ist von großer Wirkung.

Da durch die Ventile alle gestopften Töne auf dem Ventilhorn vermieden werden können, so sollten die Waldhornisten Solo's, wie das im dritten Acte

der Euryanthe nie ohne Ventile blasen. Denn Weber kann wohl kaum einen besondern Effect in den mit freien abwechselnden gestopften Tönen dieses Solo's gesucht haben. Eine solche Ungleichheit der Klangfarbe bei den abwechselnd hellen und matten, klanglosen Tönen, wie dieses Solo, selbst vom besten Bläser geblasen, noch immer behält, kann doch kaum ein musikalisches Ohr für schön halten und doch hört man bis heute noch dieses Solo auf dem einfachen Horn blasen mit alle den Tonungleichheiten. Man versuche dieses Solo auf dem Ventilhorn, blase aber *alle* Töne frei, ohne nur einen zu stopfen, und man wird über die Schönheit und Gleichheit staunen. Bei allen dergl. Stellen ist das Stopfen ein Unsinn, denn selbst der trefflichste Hornist kann Gänge mit vielen gestopften Tönen (besonders unter dem mittleren g) auf dem einfachen Horn nur mit der größten Mühe und in der ungleichsten Tonfarbe hervor bringen. Nur wo der Componist einen besonderen Effect damit erzielen wollte, halte man an dem Stopfen fest, dulde dann aber auch nie, daß die vom Componist gewünschten Töne anders, als gestopft geblasen werden. Man vergl. Symphonie fantastique von Berlioz, 4ter und 5ter Satz, wo der Componist ausdrücklich, sans employer les cylinders (ohne Gebrauch der Ventile) oder Bouche avec les cylinder, (bei geöffneten Ventilen zu stopfen) vorschreibt.

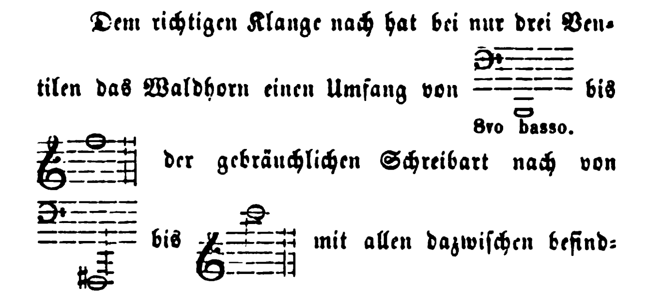
Noch ungeschickter aber ist es, wenn Waldhornisten trotz des Ventilhorns gestopfte Töne blasen, blos weil sie ihr Instrument zu wenig kennen, und doch gern alles auf der Fstimmung blasen wollen. Sie nennen dies Transponiren: es ist aber durchaus nichts anderes, als das Niederdrücken des halben oder ganzen Ventilhebels, wodurch das ganze Instrument sogleich ungestimmt ist. So weit erstreckt sich allerdings die Kenntniß des Instrumentes bei dem Waldhornisten, daß sie wissen, welches Ventil Es, E oder D-Horn macht, und auch in soweit die Ventile gebrauchen, um eine tiefere als die Fstimmung hervorzubringen, nicht aber um alle gestopften Töne im Tutti zu vermeiden. Es ist dies ein Beleg, wie kenntnißlos noch manche Musiker sind und wie vorsichtig ein Componist beim Gebrauch einer andern als der C-Dur Tonart für das Waldhorn sein muß. Es hat mir immer geschienen, als wenn die Waldhornisten nur die Tonleiter und Tonart von C-Dur kennten, da sie eine andere Tonart mit Vorzeichnungen gar nicht beachten wollen. Will man daher einen Ventilhornisten prüfen, so lasse man ihn z. B. die As oder H oder eine andere entferntere Tonart und deren Haupt- und Dominantaccorde blasen und lege ihn ein mit wesentlichen Vorzeichnungen versehenes Musikstück zum prima vista Spiel vor: dann wird man sogleich erkennen, in wie weit der Bläser sein Instrument und den Gebrauch der Ventile kennt. Es läßt sich dieser Prüfstein bei allen Ventilinstrumentisten mit großem Nutzen anwenden, denn jeder tüchtige Waldhornist, Trompeter &c. muß bei F Stimmung alle Töne in den verschiedensten Tonarten frei mit den Ventilen, ohne nur einen gestopften Ton, blasen können. Vom Bombardon- oder Tubabläser verlangt man es ja auch und diese Instrumente stehen in derselben Stimmung.

Als Ausfüllung sollten gestopfte Töne weder vom Componisten noch vom Bläser jemals gebraucht werden, sondern nur zu gewissen, ihrem dumpfen oder auch gedrückten Ton angemessenen Effecten. *Weich* und *zart* erscheinen die gestopften Töne, wenn sie pp. gebraucht; *schauerlich*, *geisterhaft* wenn sie forte geblasen werden. Will der Componist einen dieser Effecte erzielen, so bezeichene er es besonders, wie es von mir schon angegeben ist, doch muß dann die übrige Instrumentation sehr durchsichtig, sehr einfach sein, damit diese Töne gehört werden, nicht wie Weber im Freischütz (Wolfsschlucht) das tiefe B bei vollem Orchester anwendet. So schön, so herrlich dieser Effect gedacht ist, so wenig kann er der übrigen Instrumente wegen gehört werden. Dahingegen hat Meyerbeer in seinem Robert (3ter Act, Ballet) durch das mittle As und R. Wagner im Tannhäuser (3ter Act, Auftritt des Tannhäuser) durch das obere cis vortreffliche Effecte erzielt. Ja, schon Mehül hat in seiner Oper: Phrosine und Melidar allen vier Waldhörnern gestopfte Töne gegeben und ein <f> vorgezeichnet, was gewiß eine mächtige Wirkung macht und die Stimmung zu den folgenden Worten beim Hörer vorbereitet, die er mit „Tu seras mon vengeur“ (Rächen wird mich dein Arm) erzielen will.

Bei alle den Mitteln, welche dem Ventilhorn zu Gebote stehen, braucht der Componist durchaus nicht besorgt zu sein, wenn er in entfernte Tonarten ausweicht und die Waldhörner gebrauchen will: es steht ihm jeder Ton als freier ungestopfter auf dem Ventilhorn zu Gebote, ohne daß eine andere Stimmung des Waldhorns vorgeschrieben zu werden braucht. Jeder Einwand hiergegen ist unwahr und beruht entweder auf Bequemlichkeit oder Unkenntniß des Instrumentes oder gar auf Ungeschicklichkeit.

Die Lage der drei Ventile am Waldhorn, so wie an allen allen andern Ventilinstrumenten ist diese: das erste Ventil, ein *ganzer Ton*, das zweite Ventil, ein *halber Ton*, das dritte Ventil, *anderthalber Ton* (kleine Terz). Kommt hierzu, der Reinheit der Töne wegen, noch ein viertes Ventil, so stimmt dies das ganze Instrument um $2\frac{1}{2}$ Töne (Quarte) tiefer.

Dem richtigen Klange nach hat bei nur drei Ventilen das Waldhorn einen Umfang von [8vo basso] bis der gebräuchlichen Schreibart nach von bis mit allen dazwischen befindlichen Tönen. Die Contratöne sind von schönem Klange und bester Wirkung, auch gut zu blasen.



Das Waldhorn ist das einzige Messinginstrument, welches ein gelöthetes Mundstück mit rein konischer Form hat und bei seiner eigentlich sehr langen Hauptröhre die engste Mensur und die meisten Windungen, was als sehr wesentlich und von Einfluß auf seinen weichen Toncharacter ist, welcher dadurch weniger grell, als der aller andern Messinginstrumente erscheint.

(Fortsetzung folgt.)

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

im Verlage von

***C. Luckhardt's** Musikhandlung in Cassel,*

versandt am 1. Juni.

Bott, J. J. (Kurf. Hess. Hof-Concertmeister), Romanze für Violine u. Pianoforte. Op. 13. 20 Sgr.

Cramer, J. B., Practische Pianoforte-Schule. Nach dem neuesten englischen Originale verbesserte und vermehrte Ausgabe. 1 Thlr.

Czerny, C., 24 Morceaux melodieux. Op. 804.
Nr. 7. Delphine. 7½ Sgr.
„ 9 Helene. 7½ Sgr.
„ 10. Irene. 7½ Sgr.

———, Grande Collection de nouvelles Etudes de Perfection, dans l'ordre progressif. Op. 807. Lief. 4. 20 Sgr.

Eschmann, J. C., Fantasiestücke für Ventilhorn in F (oder Violoncell) und Pianoforte.
Op. 3, Heft 1. 25 Sgr.
Op. 3, Heft 2. 1 Thlr.

Häser, C., Ständchen — Da drüben, zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. 5 Sgr.

———, Frühlingstoaste — Ins Herz hinein, zwei Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte, aus Op. 6. (Liederkranz Nr. 7.) Neue Ausgabe. 7½ Sgr.

———, Frühlingstoaste — Gute Nacht, zwei Lieder für Alt oder Bariton mit Pianoforte. Neue Ausgabe. (Liederkranz Nr. 8.) 5 Sgr.

Scheidler, C. A., Brillante Variationen über ein Thema aus dem Singspiel: „Das Fest der Handwerker", für Pianoforte. Op. 12. 15 Sgr.

Weber, H., Der Sänger, Ballade von Göthe, für eine Singstimme mit Pianoforte. 12½ Sgr.

Bei ***F. Kuhnt*** in Eisleben erschien soeben und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungeu zu haben:

Siona. Eine Sammlung von leicht ausführbaren *Motetten, Hymnen, Cantaten* und andern *geistlichen Gesängen* zu den Festen Weihnachten, Neujahr, Charfreitag, Ostern, Pfingsten, Kirchweih- und Erndte-Dankfest, sowie zu allen andern kirchlichen Gelegenheiten für deutsche Männerchöre. Zum Gebrauche für kirchliche Sängerchöre, Liedertafeln, Seminarien und Präparanden-Anstalten herausgegeben von ***F. G. Klauer.*** 1. Heft. Preis 7½ Sgr.

Das 2. Heft erscheint Ende August, und werden geeignete Beiträge dankend angenommen.

Verkauf.

Ein gut eingespieltes und wohl erhaltenes altitalienisches **Violoncell,** das sich durch Kräftigkeit, Rundheit und Egalität des Tones in seltenem Grade auszeichnet, ist zu verkaufen. Darauf Reflectirende werden ersucht, sich in frankirten Briefen an die *Luckhardt'sche Musikalienhandlung* in Kassel zu wenden, welche in Betreff der näheren Bedingungen Auskunft ertheilen wird.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verleger: Robert Friese in Leipzig. | Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdl.

Vierunddreißigster Band. **№ 26.** Den 27. Juni 1851.

Von dieser Zeitsch. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Richard Wagner's Schriften über Kunst.

IV.

Ein Theater in Zürich, von R. Wagner.

Wenn ich hier unter einer Ueberschrift zu berichten fortfahre, unter der ich einst schon einmal abgeschlossen habe, so ist dies nur eine Folge der fortgesetzten schriftstellerischen Thätigkeit W.'s. Sein wichtigstes und hier und da als „demnächst erscheinend" bereits angezeigtes Werk „Oper und Drama" liegt nun zwar noch nicht im Drucke vor, wohl aber eine sehr interessante kleine Broschüre praktischen Inhalts. Ich halte es für um so nothwendiger, dieselbe in das Bereich meiner Registratur zu ziehen, als theils die Art und Weise, wie sie mir zugekommen ist, theils aber auch ihr (wesentlich lokaler) Inhalt mich annehmen lassen, es sei das Schriftchen weder für den Buchhandel, noch überhaupt für die größere Oeffentlichkeit bestimmt. Der Titel desselben lautet: „Ein Theater in Zürich." —

Der Verf. berührt zunächst die bisherigen materiellen Theaterverhältnisse Zürich's, speciell die des vergangenen Winters, für welchen ein Theaterdirector eine besonders gute d. h. theure Bühnengesellschaft angeworben und mit der er dem Publikum geboten, was dieses wünschte und seinem Personale nur möglich war; er bezeichnet die Theilnahme des Publikums als eine solche, wie sie nach den früher gemachten Erfahrungen überhaupt zu erwarten war, und theilt mit, wie der Erfolg der ganzen Unternehmung dennoch kein anderer gewesen sei, als daß der Unternehmer eine nicht unbeträchtliche Summe habe einbüßen müssen. Hiernach zählt er alle die trostlosen Möglichkeiten für die rein zufällige Gestaltung der Theaterverhältnisse des kommenden Winters auf und knüpft daran die Frage: „Wie kommt es nun, daß das Theater nie eine höhere Aufmerksamkeit erregt, als diejenige, die es dem bloßen Zufall überläßt, in welchem Sinne es geleitet wird und ob heute ein Unternehmer sich bemüht, etwas Gutes zu bieten, oder ob morgen ein Anderer mit nothgedrungener Grundsätzlichkeit darauf ausgeht, durch Schlechtes sein Glück zu machen? Ohne Zweifel liegt dieser Erscheinung eine große Theilnahmlosigkeit für das Theater überhaupt zu Grunde, und diese Theilnahmlosigkeit muß auf einer tiefen inneren Unbefriedigung von den Leistungen des Theaters beruhen, auf einer Unbefriedigung, die dem Publikum unbewußt innewohnt und welche ihm zum Bewußtsein zu bringen, eine wahrlich nicht unwichtige Aufgabe sein kann."

Der Verf. will versuchen, diese Aufgabe zu lösen, um zugleich „ein Bedürfniß zum Bewußtsein zu bringen, das in nothwendiger Klarheit vorhanden sein muß, wenn die Mittel zu dessen Befriedigung berathen und gefunden werden sollen."

Es folgt nun zunächst eine längere und höchst treffende Darstellung der gegenwärtigen Zustände des modernen Theaters, des Verhältnisses der künstlerischen

Genossenschaft zum Publikum, der Beziehungen der dramatischen Erzeugnisse zu den Menschen, denen sie vorgeführt werden und dergl. Aus diesem Theile des Schriftchens gedenke ich das Wesentliche in besonderen Mittheilungen vor die musikalische Oeffentlichkeit zu bringen. Um so eher kann ich mich über denselben hier kurz fassen. Die Hauptmomente der Betrachtung laufen auf folgende Sätze hinaus: „Mit sehr wenigen Ausnahmen, unter denen nur die ersten Operntheater Italiens inbegriffen sind, giebt es keine Originaltheater als die Pariser, und alle übrigen sind nur Copien von diesen; kein Theater aber kann seine Aufgabe durch eine gedeihliche Wirksamkeit lösen, wenn seine Leistungen nicht zuvörderst originale sind." Die Art und Weise, wie der Verf. diese Sätze weiter ausführt und begründet, wird sich näher aus den späteren Mittheilungen ergeben. — So laufen denn auch die praktischen Vorschläge W.'s auf die Errichtung und Leitung eines Theaters hinaus, das zu einem Originaltheater für Zürich sich allmählig heranbilden könne. Als nächster Schritt zu einer späteren Erreichung des schönen Zieles ist die Beschaffung eines dramatischen Künstlerpersonals bezeichnet, dessen Etat im richtigen Verhältnisse zu den financiellen Kräften des Theaterpublikums steht. Dieses Personal soll nicht sowohl aus in der heutigen Theaterroutine eingerosteten Künstlern, als vielmehr aus jungen, noch bildungsfähigen Kräften der Schauspiel- und Gesangskunst bestehen, und zwar sollen nur solche Mitglieder geworben werden, die eben sowohl Fähigkeit für das Schauspiel als auch glückliche Anlagen zum Gesange besitzen. Ein solches, nicht gespaltenes Personal ist mit verhältnißmäßig geringen Mitteln sehr wohl in einer gewissen Vorzüglichkeit zu beschaffen. Mit der Darstellung guter Schauspiele wäre zu beginnen, an denselben zugleich die Fähigkeiten der Mitglieder heranzubilden. Sodann würde zu denjenigen Opern überzugehen sein, welche die richtige Verbindung zwischen diesem Genre und dem eigentlichen Schauspiele bilden: und gerade in dieser Gattung besitzen wir das Natürlichste und Gesündeste, was bisher in der Oper geleistet worden ist. Von hier an müßte jedoch zu Originalprodukten vorgeschritten werden, und dies nicht etwa blos um einer grundsätzlich kundzugebenden Originalität willen, sondern weil die Zahl der in der bezeichneten Gattung vorhandenen Theaterstücke eine zu beschränkte ist. Die hier eintretende Noth fürchtet der Verf. nicht, sondern er heißt sie willkommen, denn er meint, nur sie könne und werde zu schöpferischen Thaten bestimmen. Bedenkt man in Bezug hierauf, daß, obschon in der Gegenwart die Produktivität an bedeutenden Kunstwerken zum Erschrecken abgenommen, die künstlerische Befähigung dennoch in einem hohen Grade zugenommen hat (man denke an die 50 Symphonien zu Cöln, an die 103 Lustspiele zu Wien), so muß man W. in dieser seiner Erwartung beistimmen. Das, was er über diesen Punkt sagt, ist so lichtvoll und vortrefflich und dürfte gewiß mit so hohem Interesse von der gesammten Künstlerschaft gelesen werden, daß ich es sogleich weiter unten wörtlich mittheile. Ist die Unternehmung übrigens nur erst auf diesem Punkte angelangt, so dürfte der gedeihlichste Fortgang derselben, wie alles Uebrige, sich wohl von selber machen. Um nun aber zuvörderst nur bis dahin zu gelangen, macht der Verf. folgende Vorschläge: Es ergeht die Aufforderung an die Freunde der dramatischen Kunst in und um Zürich, der Gründung eines Theaters in dem bezeichneten Sinne durch freiwillige Geldbeiträge zunächst für ein Jahr Vorschub zu leisten; ein Ausschuß wird gewählt, der über angemessene Verwendung der gezeichneten Summe wacht und zugleich die Commission für Theaterangelegenheiten bildet. Diese Commission müßte zunächst die Stärke der gezeichneten Summe mit der Stärke der zu ermittelnden Durchschnittseinnahme der Theatervorstellungen während eines Winterhalbjahres combiniren und aus dem so entstandenen Fonds das oben näher bezeichnete einfache Bühnenpersonal während des Laufes eines ganzen Jahres unterhalten. Die Unternehmung hätte mit Anfang des Sommers zu beginnen und das ganze Sommerhalbjahr wäre zur gemeinschaftlichen Ausbildung der Gesellschaft und zur Einübung der dramatischen Werke zu verwenden, welche dann während des Winterhalbjahres dem Publikum vorzuführen sein würden. Der Erfolg aber dieses ersten Winterhalbjahrs würde die steuernden Theaterfreunde bestimmen, ob sie die für das erste Jahr gewährte Unterstützung fortgewähren wollen oder nicht. Ist der Erfolg ein befriedigender und befestigt sich demnach das ganze Unternehmen, so würde in weiteren Kreisen, und endlich vom Staate selbst, immer mehr Veranlassung gefunden werden, an der Ausbeutung des Instituts für eine künstlerische Ausbildung der Jugend sich zu betheiligen. Es werden sich mit der Zeit immer mehr heimische Talente entwickeln und so auch das Darstellerpersonal sich nur noch aus der heimischen bürgerlichen Gesellschaft rekrutiren, bis es mit dieser vollkommen verschmilzt u. s. w.

Dieser Plan ist in seinem Anfange eben so einfach, als seine Ausführung unter entsprechender Leitung von den unberechenbarsten Folgen sein kann, denn am Ende eines solchen Beginnens erblickt man in der That nichts Geringeres, als den Untergang des von der gebildeten Gesellschaft bisher getrennten, besonderen Schauspielerstandes, die vollkommene Durchdringung

dieser Gesellschaft mit dem künstlerischen Elemente, das wirkliche Aufgehen der Kunst im Leben oder vielmehr: das wahre Hervorgehen der Kunst aus dem Leben. Schon einmal deutete der Verf. in seinen Schriften diese Idee an; hier führt er sie dem Leser in einer so natürlichen Folgerichtigkeit vor, daß sie jeden Anschein eines utopistischen Traumgebildes verliert und man die Sache mit Händen zu greifen vermeint. Es ist gar nicht daran zu zweifeln, daß ein Unternehmen der oben bezeichneten Art seinen Fortgang haben sollte, sobald nur erst die ersten Schritte gethan sind und namentlich das Publikum die ersten Früchte desselben geschmeckt hat. Deshalb wollen wir von ganzem Herzen wünschen, daß der Versuch auch wirklich gemacht werde.

W. glaubt schließlich sich noch darüber rechtfertigen zu müssen, daß er sich hier mit praktischen Versuchen beschäftigt, da doch seine anderswo ausgesprochenen Ansichten über das Verhältniß unserer modernen Civilisation zur wirklichen Kunst gerade ihm das Gelingen solcher Versuche am unmöglichsten erscheinen lassen sollten. Ich führe an, was er hierüber sagt: „Ich hielt es nichts desto weniger für nothwendig, alle Möglichkeiten für ein edleres Gedeihen der öffentlichen Kunst in den gegenwärtigen Zuständen aufzudecken, weil in Wahrheit ein großes Feld der Möglichkeit noch innerhalb dieser offen liegt, das keineswegs schon ausgemessen ist. Nur daran, daß der Wille zur Verwirklichung dieses Möglichen von unserer Oeffentlichkeit nicht gefaßt werden könnte, kann es sich deutlich herausstellen, ob mit der Unmöglichkeit dieses Willens auch die von mir gedachte Wirksamkeit der Kunst auf der Grundlage unserer modernen Civilisation erwiesenermaßen ebenfalls eine Unmöglichkeit sei. Bei diesem Erfolge müßte sich dann unsere Civilisation dem Zwecke einer höheren Vermenschlichung gegenüber selbst das Urtheil ihrer Unfähigkeit gesprochen haben."

T. U.

Aus Richard Wagner's „Ein Theater in Zürich" *).

I.

Eine auffallende Erscheinung haben wir zuvörderst zu bestätigen: dies ist die mit unserer steigenden Bildung zugenommene Verbreitung intellectuell künstlerischer Befähigung zugleich mit der scheinbar immer mehr abnehmenden Productivität an wirklich bedeutenden Kunstwerken. Ein unglaublich starkes Mißverhältniß zwischen der Stärke wirklich vorhandener productiver Kräfte und dem schwachen Werthe der öffentlichen Producte hat sich gebildet. So ist das dichterische und musikalische Vermögen, durch alle natürlichen Mittel der Kunsterfahrenheit gefördert, in einer so großen Ausbreitung anzutreffen, daß man bei näherer Betrachtung über die außerordentliche Armuth an öffentlicher künstlerischer Productivität erstaunen muß. Gehen wir der Erscheinung auf den Grund, so erkennen wir zu voller Deutlichkeit den verderblichen Einfluß der Centralisation unseres öffentlichen Kunstwesens auf einzelne sehr wenige Punkte des europäischen Verkehres. Mit geringen Ausnahmen ernährt sich unsere ganze öffentliche theatralische Kunstgenußsucht von den Brosamen, die uns Paris von seinem schwelgerischen Mahle abfallen läßt. Die ganze schlimme Einwirkung, die wir von diesem üblen Umstande auf das Wesen der Aufführungen mehr oder minder aller, selbst der an Rang vornehmsten Theater ausgehen sahen, hat nun mit wachsender Zunahme die heimischen productiven Kunstkräfte in der Weise betroffen, daß diese ihren schöpferischen Trieb immer mehr vom Theater abwandten. Für Kunstschöpfungen, die ihrem Geiste und ihrer Anschauung eigenthümlich waren, sahen sie auf dem Theater die Mittel und die Richtung der Darstellung unvorhanden: das Fremdartige und ihrem Wesen Unverwandte der öffentlichen theatralischen Erscheinungen entfremdete sie selbst dem Theater, und drängte ihre schöpferische Neigung von ihm ab. Während wir so sehen, daß nur die Nachahmer des Fremden für die Bühne arbeiteten, zog sich die eigenthümliche heimische Kunstproductivität immer mehr vom Theater zurück, um dieses der Speculation auf die oberflächlichste Zerstreuungssucht eines mehr oder minder gedankenlosen Publikums als erwählten Tummelplatz zu überlassen. Der deutsche Geist, der sich in seiner eigenthümlichen Innigkeit nur einer ihm ganz vertrauten Oeffentlichkeit mitzutheilen vermag, verlor sich vollständig in ein fast nur noch literarisches Kunstschaffen, und in der Literatur haben wir ihn aufzusuchen, um ihn einerseits in seiner reichsten Fülle zu begreifen, andererseits aber ihm das Bekenntniß eines Bedürfnisses abzugewinnen, das er in Wahrheit doch nur vor der vollen Oeffentlichkeit, im wirklichen Kunstwerke, zu stillen vermag. So geben sich unsere eigenthümlichsten dichterischen Kräfte fast nur in der Literaturlyrik kund: unser ausgebreitetstes musikalisches Vermögen verzehrt sich beinahe einzig in der musikalischen Composition der zahl-

*) Wir geben in diesem Artikel ein Bruchstück aus der oben angezeigten Schrift Wagner's, und werden in den nächsten Nummern noch mehrere Abschnitte folgen lassen.
D. Red.

losen Gedichte, die jener Lyrik entsprangen, und wiederum fast nur eine Literatur ausmachen. In dieser Literatur erkennen wir aber die reichsten und mannichfaltigsten Kräfte, die an Eigenthümlichkeit und wirklichem künstlerischen Vermögen die schwindsüchtige Genialität des ganzen Pariser Kunstheroenthums unendlich überragen. Was gegenwärtig in Paris zu Tage gefördert wird, verdankt sich beinahe gar nicht einer eigenthümlichen künstlerischen Kraft, sondern nur einer glänzenden Routine der Praxis; und Niemand leuchtet dies deutlicher ein, als dem nur auf Nahrung aus seinem Inneren angewiesenen deutschen Kunstgenius, der sich voll Ekel von der seichten Innerlichkeit jener hochberühmten Kunstproducenten und ihrer weltverbreiteten Werke abwendet. Gerade das aber, was diese vor den Augen der Oeffentlichkeit so glänzend befähigt, geht für die freiere Entwickelung der heimischen Kunstkräfte eben gänzlich ab; nämlich ein unserem Geiste, unseren Kräften und unserer Eigenthümlichkeit entsprechendes öffentliches Kunstinstitut, das unsere Kunstschöpfungen nicht nur zu Tage fördere, sondern durch Darbietung der Möglichkeit dieser Förderung überhaupt erst dramatisches Kunstschaffen in uns anrege.

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Robert Franz, Op. 13. Dichtungen von Max Waldau für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Preis ⅔ Thlr.

Auch dieses neue Heft bietet wieder Schönes und Geistvolles, wenn auch nicht in einer neuen Form, sondern in derselben Behandlungsweise, wie sie aus früheren Liedern des Componisten bekannt ist, nur mit dem Unterschiede, daß sämmtliche Gesänge (6 an Zahl) sich überwiegend dem Düsteren und Trüben zuwenden. Die Wahl der Gedichte ist eine vortreffliche und ihrem Inhalte nach mit dem musikalischen Charakter des Componisten sympathisirende. Die am besten gelungenen hinsichtlich der Auffassung scheinen Nr. 2 „es klinget in der Luft" das den „alten Ton" in schlagender Ueberzeugung wiedergiebt, ferner Nr. 3. „ein Friedhof" gewaltig wirkend mit seinen schleichenden Accorden, das die Friedhofsruhe in wenigen Zügen, aber ergreifend darstellt. Das gelungenste von allen dürfte das letzte sein „da sind die bleichen Geister wieder". Ein echtes Nachtstück, voll dramatischer Wahrheit und Kraft des Ausdrucks, daß es gewiß zu dem besten mit zählt, was R. F. geschrieben. Wir finden darin das Gemälde mit so scharf markirten Zügen ausgeführt und von so entschiedener Physiognomie, daß es den ergreifendsten Eindruck allenthalben hervorbringen wird.

Theodor Twietmeyer, O. 4. Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. — Leipzig, Whistling. Preis 15 Ngr.

Gegen das Op. 3 des Componisten enthält dieses Heft einen bedeutenden Fortschritt. Die Lieder sind reicher an Gedanken, mit größerer Selbstständigkeit ausgerüstet, obwohl gewisse Vorbilder nicht undeutlich durchblicken, und die Texte tiefer und energischer erfaßt. Nur das Eine dürfte nicht gegen sie unerwähnt bleiben, daß sie hin und wieder eine Stimmung verrathen, die nicht ganz frei ist von dem Streben, etwas von der gewöhnlichen Bahn Abweichendes zu schaffen, wobei nicht selten die Gesundheit beeinträchtigt wird; fast möchte behauptet werden, daß eine gewisse Reizbarkeit, eine Anlage zu jenem empfindsamen Kränkeln in ihnen ruhe, die einem frischen, lebensmuthigen deutschen Liede zuwider ist; es sind keine ganz von den Schlacken der Reflexion befreiten, frisch aus dem Innern quellenden Brusttöne. Der Componist zeigt genug Fond, um nicht bei seinem weiteren Streben nach dem einfachen, gesund empfindenden Ausdrucke einzulenken. Deßhalb durfte diese Bemerkung trotz der Vortrefflichkeit der Lieder im Allgemeinen nicht unterdrückt werden. Das Heft enthält 6 Lieder; es sei keins dem andern vorgezogen, da jedes seine besondere Eigenthümlichkeit besitzt, die der Componist charakteristisch auszuprägen verstand.

August Walter, Op. 8. Drei Gesänge für eine Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, Kistner. Preis 15 Ngr.

Drei vortreffliche Gesänge, die sowohl hinsichtlich ihres einfachen, einem warmen Herzen entquellenden Gesanges, als auch rücksichtlich der Eigenthümlichkeit, mit welcher die Texte aufgefaßt sind, dieses Prädikat verdienen. Das erste „der Einsiedler" von Eichendorff, ein größerer Gesang, zeichnet sich namentlich durch das Eingehen in die dichterische Stimmung, aus, die er in höchst gelungenen Zügen musikalisch wiedergiebt mit vieler Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit. Der warme Hauch, der aus dem Ganzen, wie aus dem Einzelnen weht, wirkt äußerst wohlthuend und erquickend. In schmuckloser Einfachheit, aber mit tiefergreifender Wahrheit spiegelt uns das zweite „das sterbende Kind" von Geibel ein äußerst zartes und

von der innigsten Wehmuth getragenes Seelenstück ab. „Du weißt es wohl" von Wolkezy wirkt gleichfalls wohlthuend mit seiner Innigkeit und Hingebung. — Sie seien aufs wärmste empfohlen.

Herm. Berens, Op. 15. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianof. 2 Hefte. — Hamburg, Niemeyer. 1stes Heft, $\frac{5}{12}$ Thlr. 2tes Heft, $\frac{1}{3}$ Thlr.

Die Lieder sind noch sehr ungleich an Werth; der Componist, der Talent verräth, hat sich noch nicht zu einer fest vorgezeichneten Bahn herausgearbeitet, einestheils neigt er sich noch stark zum Salonmäßigen hin, anderntheils zeigt er auch, daß er Besseres zu bieten vermag, das aber noch nicht ganz frei von modischen Einflüssen ist. In beiden Heften befinden sich 3 Lieder; 1stes Heft „Liebe und Frühling", „Bitte", „trüber Verlust", von denen im ersten gute Momente sich zeigen, denen aber auch mehreres Unpassende und Gemachte hinsichtlich des musikalischen Ausdruckes beigesellt ist. Das zweite hält sich besser, der Ausdruck hat Wärme, nur der Schluß, wie öfter, ist abgenutzt. Das Fehlerhafte im 7 und 8 Tacte ist durch Umtausch der beiden letzten und ersten Viertel zu verbessern. Im dritten ist die erste Hälfte entschieden besser als das Uebrige, (bis zur Fermate) das Ganze jedoch macht noch keinem recht entschiedenen Eindruck. 2tes Heft „Gesegnet sei du meine Wonne", „Rastlose Liebe", „Gruß an die Nacht", von denen das erste auf Effect mehr berechnet ist; die Empfindung ist etwas flach und zeigt sich allzu nachgiebig gegen die Salonansprüche; das zweite hat Charakter, es giebt die Stimmung rückhaltslos und verschmäht die Accommodation; das dritte wendet sich gleichfalls dem Besseren zu; nur mangelt noch zu sehr die Kraft der Erfindung, es zeugt noch zu wenig von selbstständiger Auffassung. Die Schlüsse sind in 3 — 4 Liedern dieselben; außerdem zeigt sich in Allen noch die Sucht, Effect zu machen. Der Componist muß die Million verachten lernen und alleinig das im Auge behalten, was der Geist der Wahrheit unerbittlich erheischt. —

J. Hoven, Die Heimkehr. Acht und achtzig Gedichte aus H. Heine's Reisebildern in Musik gesetzt. — Wien, aus der k. k Hof- und Staatsdruckerei, 1851.

Eine Gesammtausgabe aller der Lieder, die der Componist theils neu hinzutreten ließ, theils in verschiedenen Zeiträumen in einzelnen Heften herausgegeben hat. Mehrere davon sind bereits früher in dies. Bl. besprochen worden. Anerkennung verdient die Thätigkeit des Componisten, der bekanntlich Staatsrath in Wien (Johann Vesque von Püttlingen) seine Mußestunden einzig der Tonkunst nach der schaffenden Seite hin widmet, und in verschiedenen Gattungen derselben Werke geliefert hat, die auch über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus gedrungen sind. Namentlich fühlte er sich zur Oper hingezogen. „Turandot", „Johanne d'Arc" sind außer mehreren kleineren Bühnenwerken die bekanntesten. Auch Messen, Quartette, Sonaten 2c. schrieb er. Neben diesen Werken hat er nun namentlich zum Liede sich hingezogen gefühlt, worin er Manches nicht ohne Geist und Eigenthümlichkeit erfaßt hat. Der vorliegende Band bietet eine reiche Auswahl. Nur ist zu bedauern, daß er viele in den Kreis seiner Composition gezogen hat, die theils jedweder musikalischen Darstellung in ihrem Wesen widerstreben, theils solche, die bereits von namhaften Componisten als unübertroffen dastehen und schwerlich eine Parallele zulassen dürften. Es sei nur erinnert an die Fr. Schubert'schen: „der Doppelgänger", „Atlas", „Ihr Bild", „Am Meere", „das Fischermädchen" und mehrere andere. Was nun die ironischen anlangt, so steht wohl außer allem Zweifel, daß dieses Element der musikalischen Conception und Darstellung zuwider läuft; Spott und Ironie verschmäht die reinste der Künste, und so Viele auch diese Elemente in den Bereich ihrer Composition gezogen haben, es blieben verunglückte Versuche, Spott und Ironie wurzeln im Verstande, nicht aber im Herzen, worin unsere Tonkunst einzig und allein ihrin Sitz hat. Wendet ja ein Componist seine Thätigkeit diesen diabolischen Geistern zu, so wird er mit dem Verstande componiren, das Herz verschließt sich diesen finsteren Gestalten, und das Resultat dieser Verirrung wird immer ein erdachtes Stück, nicht aber ein empfundenes sein. Die Worte „Madame, ich liebe Sie"*) und hundert Aehnliches in Heine können nicht componirt werden. Es ist eine krasse Verblendung, wenn man an die Möglichkeit dessen glaubt oder gar das etwa Componirte für getroffen hält. Doch ja! die Worte kann einer in Musik setzen, aber den Geist dieser Worte und noch dazu den Heine'schen, den bösartigen, malitiösen Accent derselben, mit dessen Pesthauche Heine so viele seiner besten Gedichte selbst überzog, der einzig aus Heine's sarcastischem Verstande entsprang, nicht aber aus dem Herzen, dessen naives Empfinden vielleicht nur in einzelnen Stunden seiner Liederperiode sich ihm erschlossen hatte — diesen kann Niemand in Töne einkleiden, und es ist dies meinem Gefühle nach auch eine arge, ästhetische Versündigung. Daß in dieser Sammlung übrigens viele Lieder sich finden, die weniger gelun-

---

*) Die Verbindung, bei der diese Worte vorkommen, wird wohl jedem Leser gegenwärtig sein.

gen erscheinen, darf nicht befremden. Es wäre zu viel verlangt, acht und achtzig Gedichte eines und desselben Dichters mit gleicher Frische zu erfassen. Der Componist hat sich zu sehr erschöpft, indem er immer wieder zu demselben Dichter zurückkehrte, der ihm stets dieselbe Atmosphäre, wenn auch mit neuen, pikanten Wendungen, entgegen wehen ließ.

Album spanischer Volkslieder und Gesänge. In Concerten vorgetragen von den Damen Viardot-Garcia, Castellan, Alboni, mit spanischem und deutschem Text. 1ste Partie. — Berlin, Schlesinger. Preis 1 Thlr.

Es enthält dieses Heft 9 Gesänge, die sämmtlich durch ihr eigenthümlich nationales Gewand, durch ihren hübschen, mit graciöser Leichtigkeit sich aussprechenden Sinn sich Freunde gewinnen werden. Die Pianoforte-Begleitung ist äußerst leicht ausführbar. Einen tieferen, künstlerischen Inhalt darf man allerdings nicht in ihnen suchen; sie sind liebliche Blumen des Südens, voll süßen Duftes, der an seiner rechten Stelle immer den Sinn erfreuen wird. In der deutschen Uebersetzung stört häufig die Betonung von Silben, wie sie unserer Sprache zuwiderläuft; dem Rhythmus dieser Lieder fügt sich unsere Betonungsweise nur schwer und mit Aufopferung ihrer Eigenthümlichkeit. Der Sänger muß sich bemühen, das zu Grelle etwas zu verdecken, wenn der Gesang nicht einen widrigen Eindruck machen soll.

Em. Klitzsch.

Instructives.

Für Gesang.

G. Rossini, Praktische Schule des modernen Gesanges, um die Stimme gewandt zu machen und nach dem neuesten Geschmacke singen lernen. — Berlin, Schlesinger. Partie II. Preis 1⅓ Thlr.

Diese zweite Partie enthält 12 neue Vocalisen für Mezzo-Sopran oder Bariton. Sie zeichnen sich, wie es sich vom Meister Rossini erwarten läßt, durch ihre wohlberechnete Zweckmäßigkeit aus; sie dienen zur höheren Ausbildung im Verzierungs- und Coloraturgesange und haben in ihren Melodien des Wohlklingenden so viel, daß sie dem Schüler das Bittere des Unterrichts gewiß angenehm machen werden.

Em. Klitzsch.

Aus Basel.

Den 19ten Mai 1851.

Am 16ten dieses feierte die musikalische Welt unserer Stadt wie unserer Nachbarschaft ihr Frühlingsfest durch die Aufführung der Haydn'schen „Schöpfung". Durch unseren städtischen Musikdirector Hrn. Reiter waren sowohl Tonbühne als Chöre eingeübt worden, waren alle Vorbereitungen zu dem Feste getroffen, welches durch zahlreiche tonkundige Gäste, die sowohl aus der Schweiz, als aus dem Sundgau, dem Elsaß und den benachbarten deutschen Gauen anwanderten, eine eigenthümliche und schöne Bedeutung gewann.

Was die Besetzung der Hauptgesangrollen betrifft, so hatte Frau Reiter, die Gattin des Directors, Schülerin der noch in freudiger Erinnerung lebenden Künstlerin Stockhausen, die erste Sopranrolle übernommen. Sie trug dieselbe mit solcher Genauigkeit, solcher glockenreinen, besonders in der Höhe süßen Stimme vor, daß keiner der Zuhörer kalt bleiben konnte. Alle übrigen Stimmen waren tüchtig besetzt, besonders noch der Baß durch Hrn. Hega, einen hiesigen Musikfreund. Die Chöre, deren Sänger größtentheils Baseler waren, paßten auf würdige Weise zu den Solisten, waren auf das Trefflichste eingeübt und aller Abstufungen des Tones fähig. Die Tonbühne bestand ebenfalls größtentheils aus heimischen Künstlern. Sie paßte ebenfalls zum Ganzen und half redlich mit die herrliche Aufgabe lösen. Unter den Geigern, welche aus der Ferne kamen, sind die HH. Th. Mohr und Pleiner aus Freiburg im Breisgau, der vortreffliche Violoncellist Alvens aus Thann im Elsaß zu erwähnen.

So selten und vollkommen die Leistungen im Zusammenhange waren, so edel war die Haltung der zahlreichen Hörerschaft, in welcher das berühmte Werk wieder lebendig aufblühte, so aufmerksam war unsere gastliche Bürgerschaft, welche die Fremden bei sich aufnahm und ihnen den Aufenthalt in Basel so angenehm als möglich zu machen suchte. Alle Sammlungen an Kunst- und Alterthumsschätzen, welche Einzelnen und der Stadt angehörten, waren an dem Festtage wie an den Tagen der Proben den Schaulustigen geöffnet.

Erfreulich ist es, daß alle Gäste die Tage über zu einander in den freundlichsten Verkehr traten und mit den vertraulichsten Beziehungen zu einander den Platz verließen. In dieser Hinsicht kann man das Fest als ein allemannisches bezeichnen, bei welchem sich die Allemannen der verschiedenen Reiche, der Schweiz, Frankreichs und Deutschlands heimsuchten und neu verbrüderten.

Bei dieser Gelegenheit erntete die Freiburger Liedertafel, die in ziemlicher Stärke vertreten war, großen Beifall, besonders mit einer Composition des jungen Breisgauischen Tonsetzers Julius Meyer (jetzt in München), welche in volksthümlicher schweizerischer Weise gehalten war. Die aus der alten elsassischen Reichsstadt Mühlhausen anwesenden Tonfreunde theilten ihrerseits ein neu gesetztes Lied mit, welches von den Freiburgern eben auch rasch aufgefaßt und frisch wiedergegeben wurde. Nachdem dieses Lied von allen Seiten mit großem Jubel aufgenommen wurde, verlautbarte, daß es von einem gleichfalls anwesenden Pfarrer aus Mühlhausen, Hrn. Braun, gedichtet und in Musik gesetzt sei. Diese Mittheilung steigerte die Freude und Herzlichkeit im Kreise der Tonfreunde um ein Bedeutendes, und mehrte die freundlichen Beziehungen unter den von verschiedenen Gegenden herbeigekommenen Stammgenossen. Alle entfernten sich mit der fröhlichen Hoffnung baldigen Wiedersehens, indem der Vereinsvorstand in Basel für den Herbst ein zweites großes Tonfest veranstalten will, auf welchem Mendelssohn's „Elias" zur Aufführung kommen soll. △

Kleine Zeitung.

Rotterdam. Im vergangenen Winter haben die verschiedenen Abtheilungen des Niederländischen Vereins: „Zur Beförderung der Tonkunst", abermals mit einander gewetteifert, die Meisterwerke classischer Tonkunst ihren Mitgliedern darzubieten. Bei der Amsterdamer Abtheilung wurden ausgeführt: Mozart, Motette „Ob fürchterlich"; Spohr, Hymne „Gott, du bist groß"; Verhulst, religiöse Chöre; Mendelssohn, Lauda Sion u. Athalia; Niels W. Gade, Comala; van Bree, Psalm 84. — Bei der Enkhuyzer Abtheilung: Naumann, Psalm mit dem „Vater unser"; Mozart, Motette. — Bei der Haarlemer Abtheilung: Spohr, „die letzten Dinge"; Mendelssohn, Psalm 42; Haydn's Jahreszeiten. — Bei der Haag'schen Abtheilung: Spohr, „die letzten Dinge"; Verhulst, Hymne „Eeuwig is God"; Mendelssohn, Paulus, Psalm 95, Lauda Sion; Niels W. Gade, Comala; Händel, Psalm 100: Halleluja aus den Messias, und Judas Maccabäus. — Bei der Heusden'schen Abtheilung: Cherubini, Hymne „die Liebe"; Haydn, Schwanengesang; B. Klein, „Herrlich ist Gott"; Romberg, „Macht des Gesanges;" F. Schneider, Psalm 24; Händel, Halleluja aus den Messias und bei der Rotterdamer Abtheilung: Beethoven's Maccabäer, Mendelssohns Walpurgisnacht und Paulus. —

In Rotterdam haben die „Philharmonischen Concerte" unter Leitung des verdienstlichen J. F. Dupont während des letzten Winters ihren schönen Ruhm behauptet. Wir hörten die Symphonien: von Beethoven alle neun; von Haydn in D-Dur, Es-Dur, G-Dur (Militaire) und Nr. 7; von Mendelssohn B: Nr. 3; von Mozart in Es-Dur, G-Moll u. Nr. 4; von Niels W. Gade, Nr. 1 u. 3; von F. Schubert in C-Dur; von R. Schumann, Nr. 1; und von Spohr, Nr. 2, 4 und „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" für 2 Orchester; — Ouvertüren: v. Beethoven's, Op. 115, Fidelio und Leonore; W. Sterndale Bennett's Najade; Hector Berlioz' „les Francs Juges"; Cherubini's deux Journées; Niels W. Gade's: Nachklänge von Ossian; Gluck's Iphigenia in Tauris; Méhul's Joseph; Mendelssohn's Meeresstille und glückliche Fahrt, Sommernachts-Traum, Fingals-Höhle und Athalia; Mozart's Figaro, Don Juan und Zauberflöte; Rossini's W. Tell; Schumann's Genoveva; Weber's Oberon (bis), Freischütz, Preciosa und Euryanthe.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Frau Gundy gastirt seit einiger Zeit in Hamburg mit vielem Erfolg, desgleichen Hr. Dalle Aste vom Dresdner Theater, Frau Köster-Schlegel von Berlin in Frankfurt a. M.

In Darmstadt ist Frau Kunsti-Hoffmann engagirt.

Frl. Schwarzbach verläßt die Dresdner Bühne und hat ein Engagement in Prag angenommen.

Die Geschwister Sophie und Isabelle Dulcken aus London concertiren in Frankfurt a. M. Die erstere ist Clavierspielerin, die zweite spielt ein in Deutschland noch wenig gekanntes Instrument, die Concertina.

Kapellmeister Netzer, der vor einiger Zeit eine Reise in seine Heimath Tirol unternahm, hat in Insbruck ein Concert gegeben.

Musikfeste, Aufführungen. Am 11ten Juni wurde Fr. Schneider's „Weltgericht" in der Garnisonkirche zu Berlin unter des Componisten eigner Leitung aufgeführt.

In Wien wurde Mozart's Requiem zur Gedächtnißfeier Spontini's aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der König von Preußen hat dem Stifter und allgemeinen Secretär des Niederländischen Vereins: „zur Beförderung der Tonkunst", dem Hr. A. C. G. Vermeulen in Rotterdam, den rothen Adlerorden 4ter Klasse verliehen.

Vermischtes.

Im Conservatorium zu München wurde eine Orgel von E. F. Walcker aufgestellt; sie soll einige neu construirte Register besitzen, so wie eine Vorrichtung zur Hervorbringung des Crescendo und Decrescendo.

Das Musikleben in London wird bis jetzt als ziemlich flau geschildert. Frl. Zerr und Frau von Marra sind vorzugsweise zu erwähnen. Im Theater der Königin wurde „Fidelio" aufgeführt, worin Sophie Cruwelli auftrat. Bei der 2ten Darstellung desselben fiel, als sie herausgerufen wurde, ein mit Perlen und Edelsteinen durchflochtener Lorbeerkranz zu ihren Füßen nieder, an welchem ein Zettel befestigt war, auf den in deutscher Sprache folgende Worte geschrieben waren: der Mlle. Sophie Cruwelli von einem Bewunderer Beethoven's, der von Frankfurt herüber gekommen ist, um sie im Theater der Königin zu hören. — Auf dem Coventgarden-Theater giebt Mad. Castellan den Fidelio und wetteifert so mit der Cruwelli.

Bis zum 1sten Juli soll die Königsberger Oper in Berlin Vorstellungen geben; dann wird projectirt, sie nach Potsdam und Posen zu senden.

Vom 16ten Juni bis 1sten August bleibt das Leipziger Theater geschlossen.

In Madrid wurde mit großem Beifall eine komische Oper „el campamento" (das Lager) von einem jungen Componisten Inzenga gegeben, der seine Studien im Pariser Conservatorium gemacht hat.

Fischer's Schalmeie (Hautbois). Der früher vielgerühmte Schalmeier Fischer war ein launiger Mensch und zeigte diese Laune stets ohne vor irgend einer Größe oder Vornehmheit zurückzuschrecken. Er wurde oft bei Hofe eingeladen (von Georg III. von England) und als er eines Morgens in Windsorburg war, wurde er im Augenblick, als er von der Majestät entlassen wurde, von dem Grafen Harcourt angeredet.

„Wie gehts Fischer," sagte der Lord, „sind sie für diesen Abend von Lady Harcourt eingeladen?"

„Mit nichten, mein Lord!"

„Ich weiß aber, daß es Absicht war, sie einzuladen!"

Fischer verbeugte sich.

„Und Hr. Fischer — da wir uns gerade begegnen — vielleicht bringen Sie ihre Schalmeie in der Tasche mit!"

„Danke Ew. Lordschaft," antwortete der deutsche Tonkünstler, „aber meine Schalmeie pflegt nicht zu Abend zu essen!"

Dieses Zwiegespräch fand noch im Gehörbereich des Königs Statt, welcher es gleich der Königin und seinen Töchtern erzählte, welche alle recht herzlich die scharfe Antwort des Künstlers belachten, um so mehr, da der Lord nicht gerade durch Freigiebigkeit berühmt war.

Druckfehler-Berichtigungen. In Nr. 6 im Aufsatze „über die moderne Blasmusik" lese man S. 55, Sp. 2, Z. 27 v. o. Tonklumpen st. Tenklumpen, u. vernimmt st. vornimmt. S. 56, Sp. 2, Z. 7 v. u. Tragweite st. Wegweite. In Nr. 7 in demselben Aufsatze S. 68, Sp. 1, Z. 11 v. o. fehlen nach den Worten „zwischen Blasinstrument" die Worte „und Streichinstrument". S. 69, Sp. 1, Z. 23 v. o. muß es heißen: „und das Fundament ist nicht genug vertreten". — Nr. 12, S. 125, Sp. 1, Z. 12 v. u. statt — S. 125, Sp. 2, Z. 14 v. u. st. zugaben — zu haben. S. 126, Sp. 2, Z. 16 v. o. st. Nemisis — Nemesis. Nr. 13, S 135, Sp. 2, Z. 17 v. o. st. 32sten Fuß — 32 Fuß. S. 137, Sp. 1, Z. 16 v. u. st. transopnirten — transponirten. S. 138, Sp. 2, Z. 10 v. o. st. durch andere — durch das andere.

Für praktische Musiker.

Ueber Messinginstrumente mit Ventilen.

Von

J. Kühlmann,

Kammermusikus in Dresden.

(Fortsetzung.)

Ventilinstrumente des großen oder Opern-Orchesters.

I. Transponirende Instrumente.

B. Die Ventiltrompete — Cylindertrompete (Trompette à pistons — Trompette à cylinder).

Alles, was beim Waldhorn gesagt wurde, gilt auch hier bei der Trompete, nur daß es heut zu Tage wohl keinem Trompeter mehr einfällt, gestopfte Töne zu blasen, sondern Alles mit Ventilen. Allerdings entgehen der Trompete dadurch alle die durch das Stopfen beim Waldhorn zu erzielenden Effecte, die aber auch auf der Trompete wohl nie zu erreichen sein möchten. Da bei der um die Hälfte kürzeren Hauptröhre der Trompete weit weniger Windungen nöthig sind, auch die Mensur verhältnißmäßig eine weitere ist, so ist der Ton freier und heller, aber auch zu weniger Veränderungen fähig.

Durch die Ventile sind die Trompeten aus den engen Grenzen gemeiner Ausfüllungsstimmen getreten, und werden jetzt häufig als Melodieinstrumente von neueren Componisten behandelt. Bei ihrem stolzen,

ausgezeichneten Klange sind sie den Cornetts bei weitem vorzuziehen, denn nur sehr wenig haben die Trompeten mit Cylinderventilen von ihrem edlen und hellen Tone verloren, der sich nicht blos zu kriegerischen Klängen und zum Ausdruck alles Kräftigen, Stolzen und Großartigen, sondern auch für manche andere Effecte vorzüglich eignet. Auch hierzu hat R. Wagner in der Einleitung zum dritten Acte der Oper Tannhäuser einen nachahmenswerthen Beleg gegeben, wo die drei Trompeten in den Tönen des verminderten Septaccordes abwärts schreiten. Auf Ventiltrompeten ist der Triller mit ganzem und halbem Tone leicht ausführbar, und richtig angewendet von sehr guter und großer Wirkung.

Die beste, bequemste und natürlichste Stimmung für Ventiltrompete ist die in F; auf ihr kann ein tüchtiger Bläser, vorausgesetzt, daß er sein Instrument und den Gebrauch der Ventile genau kennt, aus allen Tonarten spielen und jede andere Stimmung überflüssig machen, weshalb Componisten, eben so wie beim Waldhorn, bei Ausweichungen durchaus nicht besorgt sein dürfen, wenn sie andere als die natürlichen Töne der Hauptstimmung vorschreiben, oder rasch die Stimmung wechseln, da ein guter Trompeter sehr leicht transponiren kann. Alle Einwendungen hiergegen sind leer und nichtig, und beruhen auf denselben Gründen, wie die beim Waldhorn angegebenen.

Das Mundstück hat bei Trompeten die richtige Kesselform, und der Weichheit des Tones wegen bei Ventiltrompeten ein umgebrochenes oder abgerundetes Windloch. Die alten Trompetenmundstücke hatten stets einen flachen Kessel und breiten Rand, wodurch die in Bach's und Händel's Partituren vorkommenden hohen Töne leicht ausführbar wurden. Seit aber der Gebrauch des ganzen Tonumfanges in Höhe und Tiefe verlangt wurde, besonders aber seit Einführung der Ventilinstrumente, zu denen ein tiefer Kessel des besseren Tones wegen erforderlich ist, kann kein Trompeter mehr diese hohen Töne, wie sie z. B. Bach in seiner H=Moll Messe vorgeschrieben hat, blasen. Zu beklagen möchte es doch sein, daß diese Art zu blasen ganz verloren gegangen ist, denn eine großartigere Wirkung, als wie die der drei Trompeten in der erwähnten Messe, habe ich nicht kennen lernen. Nur möchte es den Ventiltrompetern nicht möglich sein, sich plötzlich an ein solch altes Mundstück zu gewöhnen, da dies einen ganz anderen Ansatz erfordert, und die Form der alten langen Trompeten jetzt ganz außer Gebrauch ist. Die neuesten Cylindertrompeten von Sax in Paris haben annähernd an die alte Form eine längere Gestalt als die bis jetzt in Deutschland gebräuchlichen Ventiltrompeten, was jedenfalls einen helleren Toncharakter für Ventiltrompeten zur Folge hat. —

C. Das Cornett mit Cylinder oder Pistons (Cornett a Cylinder oder Cornett a Pistons), auch Trompetine genannt.

Das Cornett scheint mir aus dem Posthorn und der verkleinerten Trompete entstanden zu sein, weshalb man wohl auch in Oestreich dasselbe Trompetine nennt. Es unterscheidet sich von der Trompete nicht blos durch die Stimmung, sondern hauptsächlich durch die Mensur der Röhren und die mehr runde Form der äußern Gestalt des Instrumentes; der Hauptunterschied ist aber das Mundstück, welches die konische und Kesselform verbindet und dem Cornett eine eigenthümliche Klangfarbe verleiht.

In Deutschland sind mit Recht nur die hohen Stimmungen für Cornet eingeführt; es sind die in B, A, As, G, und Ges. Die noch höheren H, C, Des und D finden nur bei Militärmusik Anwendung, da der Ton der letztern Stimmungen, die eine Octave höher als die nämlichen der Trompete klingen, grell, hart und schneidend ist und im Opernorchester ganz vermieden wird.

Die Verwendung des Cornetts mit Cylinder als melodieführendes Instrument, wie es gebräuchlich ist, muß mit sehr großer Vorsicht geschehen und nicht wie bei den HH. Verdi, Flotow &c. zu jeder beliebigen Melodie benutzt werden, da durch dieses Instrument die sonst vielleicht erträglichen Motive eine unausstehliche Flachheit annehmen, und die Opernmusik vollends ganz zur Tanzmusik herabsinkt.

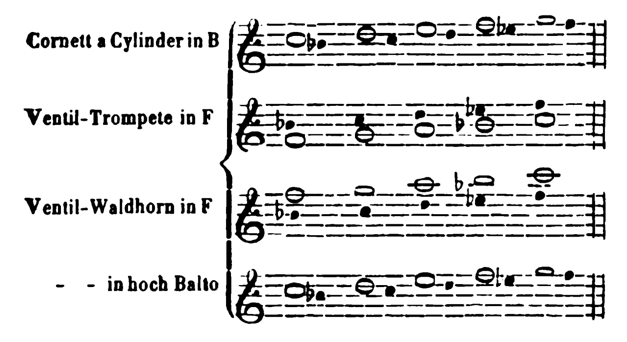
Am wirkungsreichsten erscheint mir das Cornett im dramatischen Style bei getragenen Stellen und in Verbindung mit Ventiltrompeten und Posaunen, wo es als melodieführendes Instrument, als Oberstimme, geschrieben ist und bei künstlerischer Behandlung eine sehr gute Wirkung macht.

Außerdem ist die Verwendung der Cornetts bei Ballet= und Opernmarschmusik von vorzüglichem Nutzen, da bei der Leichtigkeit der Behandlung des Instruments vom Bläser, und des eigenthümlichen Toncharakters wegen, die Melodien des Ballets &c. besonders pikant und locker erscheinen, auch nebenbei außerordentliche Schwierigkeiten ohne große Mühe sich ausführen lassen.

Je nach der Stimmung des Instrumentes klingt das Cornett einen oder mehre Töne höher als die F=Trompete, wird aber nach der Schreibart der französischen und italienischen Componisten eine Octave höher geschrieben als die Trompete, da man der bequemeren Lesart wegen die Accordtöne so angenommen hat:



Als Beispiel führe ich hier eine Zusammenstellung der transponirenden Orchesterinstrumente an und gebe den richtigen Klang der Töne mit kleinern Noten an.



Ohne große Bedenklichkeiten kann man das Cornett in Melodien, Gängen und Accorden bis schreiben, da dieser Ton ziemlich leicht anzugeben ist, hingegen in der Tiefe nicht gut bis denn die ganze Tiefe des Cornetts hat einen rauhen, unangenehmen Klang und ist schwer zu blasen. Vom eingestrichenen c bis zu dem angegeben dreigestrichenen sind alle chromatischen Intervalle von schöner und gleicher Tonfarbe und alles besonders in Es-Dur, der gebräuchlichen Tonart bei transponirenden Instrumenten, leicht ausführbar.

Eine nicht geringe Anzahl von Trillern auf ganzen und halben Tönen, so wie auch alle andere Verzierungen sind leicht spielbar und sicher und nett vom Bläser ausgeführt von reizender Wirkung.

Mehrmals schon ist es mir vorgekommen, daß ich zur Bezeichnung der Cornetts den Namen Pistons gebrauchen hörte, was aber irrig und falsch ist, da Pistons nichts als die Natur des an allen Messinginstrumenten angebrachten Mechanismus der Ventile bezeichnet, wie ich es schon ausführlich in der Einleitung erwähnte.

Mit dem Cornett schließt die Reihe der transponirenden Instrumente, wie sie bis jetzt in den großen Orchestern eingeführt sind. Alle nun folgenden spielen die Töne wie sie geschrieben sind.

(Fortsetzung folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

G. Onslow, Op. 77. Sextuor für Pianoforte, Flöte, Clarinette, Fagott, Horn und Contra-Baß. Leipzig, Kistner. 4 Thlr. 25 Ngr.

Obschon blos die einzelnen Stimmen vorliegen, so läßt sich doch aus denselben wahrnehmen, daß Gediegenheit der vorwaltende Charakter dieses Werkes ist. Auffallend ist jedoch die gleichmäßige Behandlung des Adagios mit dem ersten Sextuor von demselben Componisten, indem in beiden ein Thema mit Variationen geboten wird, worin die Pianoforte-Partie immer überwiegend bedacht ist. Das Werk ist auch für Pianoforte und Streichinstrumente arrangirt zu haben.

J. L. Jansa, Op. 73. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Leipzig, Peters. 2½ Thlr.

Dieses Werk, welches aus vier formgerechten Sätzen besteht, ist mehr das Erzeugniß einer bedeutend routinirten Feder, als innerer Produktivität. Betrachten wir die Themen der verschiedenen Sätze, so können wir mit der Wahl nicht ganz einverstanden sein, indem dieselben theils schon dagewesen sind, theils viel zu wenig Schwungkraft in sich tragen, um zur Steigerung zu kommen, was bei jedem Kunstwerke ein nothwendiges Bedingniß ist. Es scheint uns, als ob sich der Componist auf ein Feld gewagt hätte, was er in seinen vorgerückten Jahren nicht mehr tüchtig bearbeiten kann, denn dazu gehört jugendliche Frische.

Für Pianoforte.

R. Schumann, Op. 72. Vier Fugen für das Pfte. Leipzig, Whistling. 20 Ngr.

Paul Dentler, Op. 1. Drei Phantasiestücke für das Pfte. Danzig, A. Harpf; Leipzig, Leede. ⅔ Thlr.

Lieder und Gesänge.

Gotth. Wöhler, Op. 15. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pfte. Lief. I. Berlin, Schlesinger. ⅓ Thlr.

Elise Schmezer, Op. 8. Lieder für eine Singstimme mit Pfte. Berlin, Schlesinger. ⅚ Thlr.

Carl Reinthaler, Op. 3. Fünf Gedichte von Göthe ꝛc. für eine Singstimme mit Pfte. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

R. Schumann, Op. 77. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pfte. Heft III. Leipzig, Whistling. ⅔ Thlr.

— — —, Op. 87. Der Handschuh, Ballade von Schiller, für eine Singstimme mit Pfte. Ebend. 15 Ngr.

F. X. Chwatal, 94stes Werk. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 15 Sgr.

H. Marschner, Op. 154. Sechs Gesänge und Lieder für eine Singstimme mit Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. 2 Hefte, à 15 Sgr.

Album spanischer Volkslieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pfte. Berlin, Schlesinger. Heft I. 1 Thlr.

Duetts, Terzetts ꝛc.

M. Hauptmann, Op. 35. Sechs geistliche Gesänge für zwei Soprane und Alt. Leipzig, Peters. 1 Thlr.

Hauptmann hat hier wieder, wie immer seine bedeutende Meisterschaft im Satze bewährt und es thut wohl, dieser Fülle schön geordneter Harmonien zu begegnen. Auch die Stimmung, die sich in diesen Gesängen ausspricht, ist eine erhebende. Was die Ausführbarkeit betrifft, so treten bei solcher Stimmführung gar keine Hindernisse entgegen; es wird dies der Verbreitung sehr förderlich sein.

Instructives.

Für die Violine.

J. L. Jansa, Op. 74. Six Duos pour deux Violons. Leipzig, Peters. Nr. 1. 20 Ngr.

Obgleich der Ideengang kein neuer genannt werden darf, so ist doch die ganze Anlage sowohl was die Form als auch die praktische Ausführung betrifft, zu rühmen. Entsprechen die folgenden Hefte diesem Anfange, so rathen wir angehenden Violinspielern, dieselben zur Hand zu nehmen.

Für Gesang.

G. Rossini, Praktische Schule des modernen Gesanges. Berlin, Schlesinger. Heft I. ¾ Thlr.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

J. Ascher, Op. 15. Les Hirondelles. 2de Caprice-Etude pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 17½ Ngr.

Ein mit vielen Passagen in der rechten Hand, die jedoch sehr gut spielbar sind, ausgestattetes Salonstück, wo die linke Hand theils mit Melodieführung, theils mit Accompagnement beschäftigt ist. Bei einem leichten Spiel, was schon der Titel bedingt, dürfte dieses Stück den gewünschten Effect nicht verfehlen.

A. Dreyschock, Op. 84. Chant dn Combat (Schlachtgesang) pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 17½ Ngr.

Ein mit kräftigen Accorden beginnender Gesang, an den sich, gleichsam das Trio bildend, ein Arioso anschließt, welches uns im Vergleiche zu dem vorderen Theile viel zu lang erscheint. Der Totaleindruck des Ganzen ist dem Titel nicht genügend, und kann dasselbe höchstens nur als ein Maestoso-Satz mit Trio gelten.

Wilh. Schulthes, Op. 20. Souvenir de Laeken. 9 Morceaux caractéristiques et expressifs. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.

Das Werkchen erscheint in drei Heften, in denen jedesmal drei Piecen geboten werden. Das vorliegende enthält: Chanson Flamande, Bonheur Filial und Leçon de Danse. Warten wir daher das Ganze ab. Vorläufig können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß sich der Componist dieser Charakterstücke in der Charakteristik bessern möge.

R. de Vilbac, Op. 18. 2de Cavatine pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.

Eine sehr schwache Arbeit, nach Form und Styl ganz der neu-italienischen Schule angehörend.

Fr. Spindler, Op. 19. Schneeglöckchen. Clavierstück. Dresden, Brauer. 10 Ngr.

Ein kleines Allegro-Sätzchen im ⅜ Tact, welches das Bild auf treffende Weise schildert. Zum Gebrauch für junge Pianisten sei es auf das Angelegentlichste empfohlen.

Anton Rée, Trois Pièces (Impromptu, Canzonetta, Scherzino) pour le Piano. Copenhagen, C. Lose und Delbanco. 20 Ngr. (Ohne Opuszahl.)

Drei kleine einfache und anspruchslose Piecen, in denen sich eine bessere Richtung ausspricht. Am gelungensten scheint uns Nr. 2 zu sein, wo namentlich die sehr häufig wiederkehrende Syncopation in der linken Hand recht gute Wirkung macht. Zum Gebrauch für den Unterricht dürften diese Piecen recht zweckmäßig sein.

H. Grobe, Op. 2. Elégie pour le Piano. **Mainz, Schott. 25 Ngr.**

Ein mit vielem Fleiß, sowohl in harmonischer als technischer Beziehung gearbeitetes Salonstück, nur daß durch das allzu bemerkbare Hinarbeiten auf Effect nach beiden Seiten hin der leitenden Idee etwas Eintrag geschehen ist. Die Ausführung verlangt bedeutende Fingerfertigkeit und Spannkraft.

Lieder und Gesänge.

J. Dont, Op. 23. Die Bleicherin. Gedicht von J. A. Frankl, für eine Singstimme mit Pfte. Wien, Diabelli. 30 Kr. = 10 Ngr.

Dieses Gedicht, welches mehr den Charakter einer kurzen Ballade hat, ist vom Componisten auf geschickte Weise bearbeitet. Wäre nur einigermaßen an manchen mageren Stellen die Begleitung besser, so würde das Ganze bei gutem Vortrage den gewünschten Effect nicht verfehlen.

Georg Stigelli, Das Herz für unser Volk. Gedicht von Ludwig Uhland, für eine Singstimme mit Pfte. Mainz, Schott. 36 Kr.

— — —, Abschied. Gedicht von Uhland, für eine Singstimme mit Pfte. Ebend. 18 Kr.

Die zwei Lieder, welche für eine tiefe Tenorstimme sind (das letzte mit einem Chor ad libitum), zeigen wohl von einer richtigen Behandlung der Stimme, aber keineswegs von einer Auffassung der Texte. Der deutsche Uhland muß bedauert werden, hier in italienischer Weise überzuckert zu erscheinen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 3 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Inhaltsverzeichniß
zum vier und dreißigsten Bande
der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze, Erzählungen.

Vermischte Artikel.

Beurtheilungen.

Correspondenzen.

Aus Basel.

Aus Berlin.

Aus Bern.

Aus Danzig.

Aus Dresden.

Aus Frankfurt a. M.

Aus Freiburg im Breisgau.

Aus Königsberg.

Aus Leipzig.

Aus Lüneburg.

Aus New-York.

Aus Oldenburg.

Aus Paris.

Aus Prag.

Kleine Zeitung.

Tonkünstler-Vereine.

Tagesgeschichte.

Vermischtes.

Berlin. Das Leipziger Theater. Oper in Madrid. Fischer's Schalmeie. 280.

Musikalische Beilagen.

Melodien aus Finnland von C. F. Weitzmann. Nr. 22.

Für praktische Musiker.

Kritischer Anzeiger.

☞ Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl, und wo dieselbe fehlt, ist sie auf dem Titel nicht angegeben; die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl, und das darauf folgende a oder b die erste oder zweite Spalte. Die nicht im Krit. Anz. besprochenen Werke sind mit * bezeichnet.

Inserate.